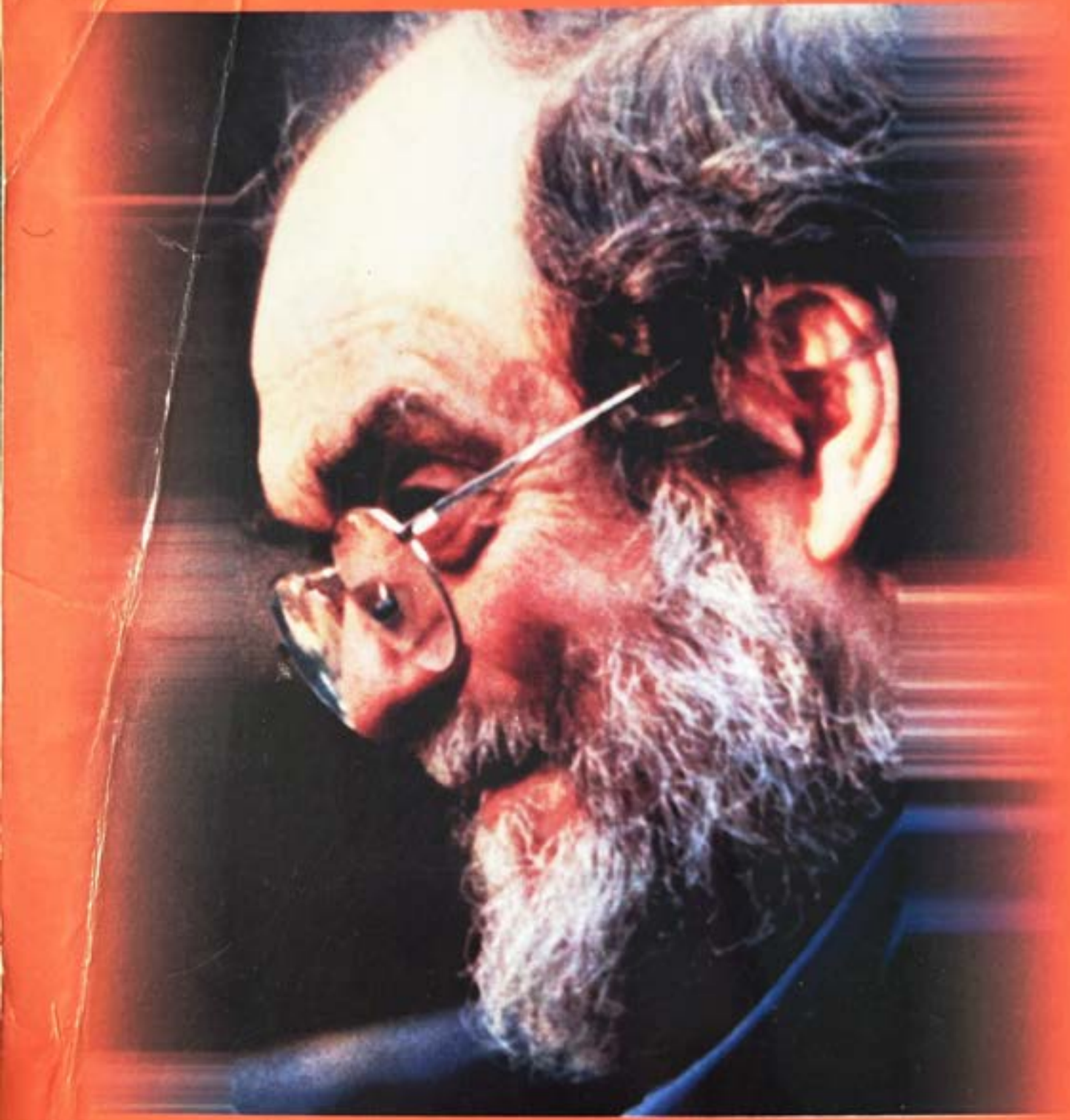
ستانلي كوبريك

سيرة حياته وأعماله



تأليف: فنسنت لوبرتو
ترجمة: علاَم خضر

الفن السابع 88

ستانلي كوبريك

سيرة حياته وأعماله

تأليف : فنسنت لوبروتو
ترجمة : عـــلام خضـــر

منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما
في الجمهورية العربية السورية - دمشق ٢٠٠٥

العنوان الأصلي للكتاب :

Stanley Kubrick

Biography

By Vincent Lo Brutto

الفن السابع ٨٨

رئيس التحرير: محمد الأحمد

أمين التحرير: بندر عبد الحميد

ستانلي كوبريك : سيرة حياته وأعماله = Stanley Kubrick /
تأليف فنسنت لوبروتو ؛ ترجمة علام خضر .- ط ٢.- دمشق :
المؤسسة العامة للسينما ، ٢٠٠٥ .- ٦٩٦ ص ؛ ٢٥ سم .-
(الفن السابع ؛ ٨٨)

١- ٧٩١,٤٣٠٩٢ : كوبريك ، ستانلي ل (تراجم)
٢- العنوان ٣- العنوان الموازي ٤- لوبروتو
٥- خضر ٦- السلسلة

مكتبة الأسد

« الإهداء »

إلى باتريك ماكغيليغان

الذي ساند العائلة العالمية الصغيرة

في الكتابة عن السينما.

مـقـدمـــة

أسطورة المخرج المبدع المعتكف

في ٢٥ شباط ١٩٩٦ وجه (جيم كولمان) من (باريفيل) في بينسلفينيا خطابا إلى (والتر سكوت) الذي يعمل في مجلة (باراد)، وبالتحديد إلى كاتب زاوية "استعراض الشخصيات" حيث أشار في خطابه إلى أن ستانلي كوبريك الذي ذاع صيته عالميا كمخرج لأفلام "دروب المجد" و"الدكتور سترينجلاف" و"٢٠٠١: أوديسا الفضاء" و"البرتقالة الآلية"، قد توقف عن صناعة الأفلام منذ أن أخرج فيلمه المعروف بـ "طلقة بغلاف معدني" عام ١٩٨٧. كما أشار السيد (كولمان) في رسالته إلى أن الكثيرين في كافة أنحاء العالم ممن نظروا إلى هذا المخرج على أنه المسيح السينمائي المنتظر كانوا متلهفين للحصول على فرصة أخرى لمشاهدة فيلم جديد من إخراج ستانلي كوبريك. فكتب (كولمان) في رسالته مستفسرا "ماذا حلّ بأعظم مخرج سينمائي أنجبته هذه البلاد؟" رد (سكوت) على هذه السؤال بحذاقة وعرض مباشرة أخر المشاريع التي لم تنجز بعد معبرا عن أمله في أن يبدأ كوبريك في فصل الصيف القادم بتصوير مشروع جديد كما أعلنت عن ذلك شركة (وارنر برذرز). إلا أن سؤال (كولمان) تضمن معان أعمق من ذلك بكثير.

اشتهر ستانلي كوبريك بانعزاله وانطوائه عن العالم مثل (غريتا غاربو) و(هاورد هيوز) و(ج. د. سالينغر) و(توماس بينشون). فالسمعة السيئة التي

شابت السرية التي انطوت عليها أعمال كوبريك المشبوهة واستحواذه بالكمال المطلق والفترات المتباعدة بين أفلامه قد أثارت سيلاً عارماً من الروايات المشكوك في صحتها مما أدى إلى النظر إليه كميثولوجيا أكثر من كونه إنساناً عادياً.

إن أسطورة ستانلي كوبريك تصوره على أنه عبقري سينمائي حاد التركيز هادئ مبغض للبشر وشديد العناية بالتفاصيل، يعيش حالة وجودية اعتكافية وقلما يسافر وتستحوذ عليه المخاوف العصبية الرهابية. لذلك استهل هذا الكتاب صفحاته بمحاولة لفهم ستانلي كوبريك الذي قد يعتبر أعظم مخرج سينمائي ما زال على قيد الحياة.

بدأت الرحلة عام ١٩٦٤ عندما ذهبت للسينما مع أصدقائي وأنا في سن الرابعة عشرة. لقد ترعرعت مع برنامج "فيلم المليون دولار" والعروض المتكررة لـ "كينغ كونغ" و(جيري لويس) و(إلفيس بريسلي) والبرامج الدينية وأفلام ديزني الكلاسيكية، أما الذهاب للسينما فكان يعني مشاهدة أي فيلم يعرضه المسرح المحلي في المنطقة، أي أن الغرض من ارتياد السينما كان إمضاء الوقت والتسلية فقط. ولكن ذات يوم عندما اتجهنا إلى المسرح المحلي في (ساني سايد)، (كوينز) بنيويورك، ولم نعرف كعادتنا ما هو الفيلم الذي سيجري عرضه، كان هناك ملصق عند مدخل المسرح يعلن عن فيلم روائي طويل بعنوان "الدكتور سترينجلاف أو: كيف تعلمت أن أكفّ عن القلق وأعشق القنبلة". وفي اللحظة التي ظهرت فيها على الشاشة صورة بالأبيض والأسود لطائرتين حربيتين تشتبكان في معركة جوية بدت وكأنها عملية جنسية مشبوهة، أدركت أني أمام فيلم لا علاقة له بـ (إلفيس بريسلي) وأنه يختلف كليا عن كل الأفلام التي شاهدتها في حياتي. وبعد مرور ست سنوات حين أصبحت طالبا أدرس السينما في كلية الفنون البصرية بنيويورك، شاهدت فيلم "دروب المجد" ولن أنس البتة لقطات

المتابعة التي ظهر فيها (كيرك دوغلاس) بشخصية الكولونيل (داكس) وهو يقود جنوده المحتمُ عليهم الهلاك في الخنادق. كما تتبعت أحد الأعمال المبكرة لهذا المخرج في المعرض الذي أقيم في متحف الفنون الحديثة حيث دفعتني لهفتي لرؤية ما يخبئه كوبريك في جعبته من الأفلام. فكان العرض الذي شاهدته في مسرح (زيغفيلد) في السبعينيات هو "٢٠٠١: أوديسا الفضاء" الذي قادني في نهاية المطاف إلى تاليف هذا الكتاب حيث أدركت أن شخصيتي ومفهومي للسينما قد تبدلا تبدلاً لا عودة بعده.

إن هذا الكتاب هو السيرة الأولى الشاملة عن حياة ستانلي كوبريك. وينصب هدفي فيه على تفنيد هذا الغموض والأساطير المحاكة حول كوبريك من خلال سرد حياته بدءا من ولادته في مقاطعة (برونكس) بنيويورك عبر عقود من إنجازاته السينمائية إلى المفهوم الحالي المبالغ به حول اعتباره مخرجاً مبدعاً معتكفاً يعيش في حالة من النسيان. وبعد أربع سنوات من البحث المكثف والمقابلات التي أجريتها مع كل معارف ستانلي كوبريك وكل من شارك في أعماله، وجدت أن هذا الغموض والأساطير تخبو في مجرد إنسان حقيقي.

وهذه هي قصته.

الجـــزء الأول

١٩٢٨ - ١٩٤٨

بـرونكـــس

الفصل (١)

(كان ستانلي مهتماً بالأمور التي تثير اهتمامه فقط)

شهد ستانلي كوبريك كرحّالة سينمائي ثلاثة حروب وتمرد العبيد قديما بالإضافة إلى مواجهة نووية لاعقلانية بين القوى العظمى. وقد عبر في رحلته العالم السفلي في المناطق الحضرية، واستكشف خفايا الرغبة الجنسية الجامحة التي تستحوذ على برفسور تجاه غانيته الصغيرة، وسافر عبر الكون وما وراء حدوده. كما زار المستقبل القريب حيث ساد العنف المفرط، وسافر عبر الزمن إلى القرن الثامن عشر، وتناوب بين الماضي والحاضر في فندق تسكنه الأشباح في كولورادو. قام كوبريك بكل هذه الرحلات السينمائية مع أنه قضى نصف حياته الشخصية والعملية تقريبا في ريف لندن بإنجلترا.

وصل ستانلي كوبريك إلى إنكلترا في أوائل الستينيات كصانع أفلام له السيطرة المطلقة على عالمه السينمائي قادما من برونكس في نيويورك. بدأت الرحلة الطويلة الأولى التي قامت بها عائلته إلى أمريكا في مطلع القرن العشرين عندما هاجر جديه (هيرش كوبريك) و(لي فوخس) من (غالسيا) في النمسا.

كان (هيرش كوبريك) المولود في ٤ نيسان ١٨٥٢ يعمل كخياط للألبسة عندما رحل من النمسا وهو في السابعة والأربعين عابرا ليفربول وصولا إلى الولايات المتحدة على متن السفينة (لوسيتانيا) التي دمرها فيما بعد طوربيد أطلقته غواصة ألمانية عام ١٩١٥، وهو التاريخ عينه الذي زُجت فيه الولايات المتحدة في الحرب العالمية الأولى. رست السفينة التي تقلّ (هيرش كوبريك) في ميناء نيويورك بتاريخ ٢٧ كانون الأول ١٨٩٩.

شيدت عائلة كوبريك منزلها في الشارع الشرقي الخامس ٧٢٣ في مدينة نيويورك. كان (هيرش) أبا لخمسة أطفال، فقد رزق وهو في الخامسة والعشرين بولده البكر (إلياس

كوبريك) - جد ستانلي كوبريك - الذي ولد في (بروبوزنا) بالنمسا، بتاريخ ٢٧ تشرين الثاني ١٨٧٧. ثم ولدت ابنته (بيلا) في ٢٥ نيسان ١٨٧٩. ومن المحتمل أن (إلياس) و(بيلا) هما ذرية زواج (هيرش كوبريك) الأول بينما كانت (لي) الأم الحقيقية للأطفال الثلاثة الآخرين: (آني كوبريك) المولودة في النمسا في ١٥ نيسان ١٨٩٧، أي بعد عشرين سنة من مولد (إلياس)، و(جوزيف) المولود في ٢١ تموز ١٩٠٠ و(مايكل)، الابن الأصغر لـ (هيرش) و(لي)، وهو من أهالي نيويورك ولد في ١١ كانون الأول ١٩٠٤ عندما كان (هيرش كوبريك) في الثانية والخمسين.

شقّ الجد الأكبر (إلياس) طريقه إلى أمريكا عام ١٩٠٢ على متن (ستاندام) عندما بلغ الخامسة والعشرين، حيث سافر مع زوجته الرومانية الشابة (روزا سبيغبلات) التي كانت حاملا بالطفل الأول وهي في ربيعها التاسع عشر. وقد عبروا في رحلتهم فرنسا وصولا إلى نيويورك في ١١ آذار ١٩٠٢. وقطنوا في شارع (ريفينغتون ١٢٥)، حيث امتهن (إلياس) حرفة الخياطة كوالده. ثم أصبح (إلياس) في العشرينيات منتجا للمعاطف النسائية بالتعاون مع (جاكوب ماسلين) في منطقة إنتاج الألبسة في المدينة.

بعد مضي شهرين على وجود (إلياس) و(روزا) في أميركا، ولد (جاكوب كوبريك) المعروف أيضا بـ (جاك) واسم أوسط (ليونارد) أو (ليو)، وهو الطفل الذكر الوحيد لـ (إلياس) و(روزا كوبريك)، ثم رزق الزوجان بطفلتين: (هيستر ميريل) و(ليلي) بتاريخ ١٢ حزيران ١٩٠٤ و١١ آب ١٩٠٦. وكما هو شائع في ذلك الزمان، فقد دونت أسماؤهم في السجلات بتهجئات متعددة. ولا يوجد معلومات دقيقة فيما يتعلق بكنية العائلة بالتهجئة الحالية المعروفة بها، إلا أن (جاك) كوبريك خلّد لقب العائلة عندما دوّن اسمه عام ١٩٢٧ على شهادة الطب التي حاز عليها وعلى صك الزواج أيضا.

كما كانت والدة ستانلي كوبريك (غيرترود بيرفلر) هي المولودة الأنثى الأولى في عائلتها. وتشير سجلات الضمان الاجتماعي إلى أن تاريخ ميلاد (غيرترود) يقع في ٢٨ تشرين الأول ١٩٠٣، مع أن وثيقة ميلادها التي ذكرت اسمها الأول (سادي) أظهرت تاريخ الميلاد على أنه ٢٩ تشرين الأول ١٩٠٣. المهم أنه في كلتا الحالتين، فإن (غيرترود) أنجبت من والدين نمساويين هما (صموئيل بيرفلر)، الذي كان يعمل نادلا، و(سيليا سيغل بيرفلر)، وذلك في الشارع الشرقي الرابع ٢٥٢ في مانهاتن. وعقد (سام)، ٢٥ سنة، و(سيليا)، ٢٠ سنة، قرانهما في ١٥ حزيران ١٩٠٢ وقطنا أصلا في شارع هوستون الشرقي ٣١٢.

ولد شقيقي (غيرترود)، (جوزيف ديفيد) و(مارتن) في ٢٧ أيار ١٩٠٦ و٨ آذار ١٩١٠ عندما كانت عائلتهما تقطن جادة (هو) في مقاطعة برونكس. وأصبح (مارتن)، الذي يكبر ستانلي كوبريك بثمانية عشر سنة، شخصية بارزة في حل المشاكل المالية الخاصة بمهنة كوبريك السينمائية المبكرة.

تزوج (جاك كوبريك) و(غيرترود بيرفلر) في ٣٠ تشرين الأول ١٩٢٧ في حفل زفاف أقيم في جادة (يونيون) في برونكس مباشرة بعد مزاولة مهنة الطب فور تخرجه من كلية طب نيويورك للمعالجة المثلية ومشفى (فلاور) بعد متابعة دراسته في جامعة نيويورك. وأسس الزوجان منزلهما في جادة كلينتون ٢١٦٠ في برونكس. في الحقيقة أن (جاك) كان بهيَّ الطلعة بشاربين كثيفين ذا شبهٍ بأحد نجوم الأفلام الصامتة. كما وقد كان نائبا لقائد مجموعة صفه وطالبا محبوبا فتن جميع زملائه الواحد والثلاثين بصوته الرقيق.

في الحقيقة أن ستانلي كوبريك وقبل أن يذيع صيته كمخرج سينمائي في برونكس ولد في بلدة مانهاتن في الجادة الثانية ٣٠٧ في مشفى التوليد بتاريخ ٢٦ حزيران ١٩٢٨.

كان مولد ستانلي كوبريك ميمونا، حيث كان يوما مشرقا تتخلله نسمات الصيف العليلة. وعندما بلغ الدكتور (جاك ل. كوبريك) السادسة والعشرين، شعر بالارتياح والاطمئنان لأن طفله الأول وُلد وسط ظروف يعلوها التفاؤل في مشفى التوليد في المنطقة، والتي أصبحت بعد أربع سنوات كلية طب التوليد في مشفى نيويورك.

إن الأحداث التي رافقت مولد ستانلي كوبريك كانت بشيرا لأمور ستحدث لاحقا. فالعنوان الذي تصدر الصفحة الأولى من جريدة نيويورك تايمز كُتب فيه: "تاني يفوز بالضربة القاضية على بيني في الجولة الحادية عشرة بحضور جمهور غفير وصل عدده إلى خمسين ألف متفرج .. البطل يعاقب خصمه .. يوجه إليه لكمات عنيفة .. اضطر الحكم لإيقاف الملاكم باوت .. انتهت المباراة في الجولة العاشرة تقريبا .. لكمات تاني القوية تقضي على خصمه النيوزيلندي الجريء .. تفوّق البطل واضح حتى عندما أظهر متحديه أفضل عروضه في الجولات الأولى من المباراة." أما الزاوية الشعرية التي صادف نشرها مولد ستانلي كوبريك تردد صداها في باكورة أعمال ستانلي كمصور فوتوغرافي لدى مجلة (لوك)، حيث التقط الصور للملاكمين الفائزين (روكي غرازيانو) و(والتر كارتيير)، الذي أصبح لاحقا موضوعا لفيلمه الأول.

حتى أن نابليون، الذي شكل هاجسا طوال مهنة كوبريك السينمائية، ورد ذكره في الأخبار بتاريخ ٢٦ تموز ١٩٢٨ حين تم الإعلان عن اكتشاف مخطوطات نابليونية نفيسة يعود تاريخها إلى ١٧٩٣ و١٧٩٧ في مكتبة يملكها الكونت البولوني (زاميوسك). وتعود تلك الوثائق المكتشفة إلى الحملات الإيطالية حيث تبين لاحقا أنها مكتوبة بخط نابليون شخصيا. ولم تخفى هذه المقالة التي نشرت في إحدى الصفحات الخلفية عن انتباه كوبريك عندما أصبح بالغا أو عن أي من موظفيه. واحتوت تلك المقالة على المعلومات المطلوبة بالنسبة لمخزون كوبريك من بنك المعلومات. وكان كوبريك خلال مهنته الطويلة يتتبع أية معلومات لها علاقة بأي مشروع قيد التطوير.

عندما خرجت (غيرترود) بستانلي من المستشفى، ذهبت إلى منزلها الكائن في جادة كلينتون ٢١٦٠، وهو عبارة عن شقة سكنية تقع في بناء من الآجر مؤلف من ستة طوابق وفناء يقع بين الشارع الشرقي ١٨١ والشارع الشرقي ١٨٢ في برونكس. وبدأ الدكتور كوبريك بمزاولة مهنة الطب بينما انصرفت (غيرترود) إلى تربية ستانلي وتنشئته خلال طفولته وفترة الدراسة في مرحلتي الحضانة والتحضيري.

بدأت حياة ستانلي الدراسية في المدرسة الحكومية (٣) في خريف ١٩٣٤. وفي ربيع ١٩٣٤، وبالتحديد في ٢١ أيار، حصل الدكتور كوبريك على هدية رائعة عندما أنجبت (غيرترود) مولودهما الثاني (برباره ماري كوبريك)، التي شكلت مع شقيقها الأكبر ستانلي عائلة (جاك) و(غيرترود).

زاول الدكتور كوبريك مهنته الطبية في المنعطف الشمالي الشرقي من تقاطع الشارع الشرقي ٣٦١ مع جادة (كورتلاندت) ١٥٨. وكانت عيادته تقدم الخدمات الطبية لمختلف الفئات الاجتماعية. وظل الدكتور ج. ل. كوبريك يمارس مهنة الطب في نفس المنطقة طوال ثلاثة عقود من الزمن، حيث كان يستقبل مرضاه بين الثامنة والعاشرة صباحا وفي الثانية ظهرا وبين السادسة والثامنة مساء. وفي حال غياب الدكتور كوبريك عن مكتبه فمن المؤكد أنه في مشفى (موريسانيا سيتي) يمارس طب الأنف والأذن والحنجرة.

أما أيام المدرسة بالنسبة لستانلي كوبريك فقد بدأت بدوام قليل، حيث التحق بمدرسة النحو واللغة (P.S.٣) في برونكس بتاريخ ١٢ أيلول ١٩٣٤ وتابع دراسته فيها حتى نهاية الصف الخامس. لقد تغيب ستانلي الذي كان عمره آنذاك ست سنوات عن النصف الأول تقريبا من العام الدراسي وكانت نسبة دوامه ٥٦ يوم حضور مقابل ٥٦ يوم غياب. كما

تغيب ستانلي عن صفه عام ١٩٣٥ حوالي ٥٥ يوما. وظل على هذا النحو يتغيب عن صفوفه معظم حياته الدراسية المحدودة. وتراوح معدل درجاته في الناحية الاجتماعية والسلوك بين الجيد ودون الوسط.

عندما أصبح ستانلي في الثامنة من عمره بدأ يتلقي الدروس التعليمية في المنزل من كانون الثاني ولغاية حزيران ١٩٣٦. وفي الحقيقة لا نعلم بالضبط فيما إذا كان ستانلي قد عانى من مرض معين جعله يتخلف عن الانضمام إلى زملائه التلاميذ أو أن الأمر كان بمثابة قرار اتخذ حول ما يطلق عليه مشاكل التوافق والانسجام مع أقرانه. المعروف فقط أن ستانلي تلقى التعليم الخاص في المنزل حوالي أربع مرات على الأقل خلال أربعة تواريخ مختلفة من النصف الأول من العام الدراسي. لكن حضوره في المدرسة شهد تحسنا ملموسا بدءا من أيلول ١٩٣٦ ولغاية شباط ١٩٣٨، حيث أصبحت نسبة دوامه شبه كاملة تقريبا.

انتقلت عائلة ستانلي كوبريك خلال تلك الفترة إلى منزل خاص في جادة (غرانت) بين الشارع ١٦٣ الشارع ١٦٥ على مقربة من عيادة الدكتور كوبريك. ثم انتقلت العائلة بعدها إلى منزل آخر في نفس المنطقة ضمن صف مترابط من شقق سكنية آجرية تتألف من طابقين.

التحق ستانلي في حزيران ١٩٣٨ بمدرسة (P.S.٩٠) وكانت نسبة دوامه فيها مقبولة لغاية ١٩٤٠. وبالرغم من حضوره الدائم ، وجدت إدارة المدرسة أن سلوكه في النواحي الاجتماعية غير مرض، فقد حصل على درجة غير مقبولة في الأمور المتعلقة بالشخصية والنشاطات واللعب مع الآخرين وإنجاز الوظائف والأناة واحترام حقوق الغير والتحدث بوضوح. إلا أن المدرسة اعتبرت عاداته الصحية الشخصية مقبولة.

من ناحية أخرى، أصبح شقيق (غيرترود كوبريك)، الذي يدعى (مارتن بيرفلر)، صيدليا مجازا في كاليفورنيا بتاريخ ٢٢ تشرين الأول ١٩٣٨ وهو في سن الثامنة والعشرين. سكن (مارتن) في منطقة (باسادينا سان غابرييل الجنوبية)، وتزوج من (ماريون ديلورس وايلد) بتاريخ ١٠ كانون الثاني ١٩٣٩ في (سانتا آنا) بكاليفورنيا. ورزق الزوجان بطفلة وحيدة تدعى (باتريشيا) آن في ٢٥ تشرين الثاني ١٩٣٩. وما لبث (مارتن)- الذي تميز بنشاطه في مجال الأعمال- أن أسس سلسلة من الصيدليات وانخرط في مجموعات أخرى من الشركات، مما جعله في نهاية المطاف مليونيرا.

عندما شارف ستانلي كوبريك على الاحتفال بعيد ميلاده الثاني عشر في حزيران ١٩٤٠، جرى فصله من مدرسة (P.S.٩٠) في برونكس، فقرر الدكتور كوبريك و(غيرترود) منح ولدهما فرصة لتغيير المكان الذي يعيش فيه وأرسلا ستانلي إلى كاليفورنيا للإقامة مع خاله (مارتن) وزوجته (ماريون). ولا أحد يعرف الدافع وراء قرار (جاك) و(غيرترود) في إرسال ستانلي إلى (باسادينا)، إلا أن إحدى الصديقات المقربة من العائلة شعرت بأن الدكتور كوبريك كان قلقا حيال الأداء الضعيف لولده في المدرسة، معتقدا أن قضاء بعض الوقت في الساحل الغربي من البلاد قد يعود بالفائدة على ستانلي. وبالفعل قضى ستانلي في كاليفورنيا فصل الخريف من عام ١٩٤٠ وفصل الربيع من عام ١٩٤١. وكانت هذه رحلته الأولى إلى أراضي هوليوود. وعاد ستانلي إلى تلك المنطقة ثلاث مرات عندما أصبح مخرجا سينمائيا من أجل تصوير أفلامه الروائية الطويلة. غادر ستانلي كاليفورنيا في أيلول ١٩٤١ عائدا إلى برونكس مرة ثانية ليلتحق بمدرسته السابقة (P.S. ٩٠) وهو في الصف الثامن.

لقد أظهر ستانلي تفوقاً في قدراته العقلية مع أن مستوى علاماته ومهاراته في النشاطات الاجتماعية كان مغايرا لهذه الإمكانيات العقلية الكبيرة. وفي الفترة الممتدة من أيار ١٩٣٥- عندما كان عمر ستانلي سبع سنوات- ولغاية تشرين الثاني ١٩٤١ حين بلغ الثالثة عشرة تقدم إلى امتحانات القراءة والذكاء المتبعة في نظام التعليم بنيويورك وكانت نتائجه فوق الوسط. ظل ستانلي طفلا لم تُستغل إمكانياته بعد ولم ينفع غيابه المتزايد عن المدرسة في تغيير مستواه.

حاول الدكتور كوبريك آملا دفع ستانلي للتوجه إلى اهتمامات أخرى من خلال تشجيعه على استخدام كاميرته الخاصة من نوع (غرافليكس). فـ (جاك) كان لديه هواية التصوير الفوتوغرافي واعتقد بأن كاميرته قد تثير اهتمام ستانلي. كما حاول أن يغرس في ستانلي شغفه وولعه بالأدب فجعل مكتبته في متناول ستانلي، ثم قام بتعليم ولده لعب الشطرنج.

كانت كاميرا (غرافليكس)، التي طُورت في أوائل القرن العشرين، من إنتاج أمريكي ولها عدسة واحدة وسرعة عالية في التصوير، وهي أول كاميرا استخدمها رجال الصحافة. وكانت الكاميرا من النوع المحمول ذات عدسة سريعة في التصوير مع مصراع بؤري مكنّها من التقاط الصور للأجسام المتحركة بسرعة. وفي الحقيقة أن كاميرا ستانلي

كوبريك الأولى لم تكن دمية أطفال بل أداة تصوير يستخدمها المحترفون ودعوة للدخول إلى عالم الصور.

لعل التصوير الفوتوغرافي من أمتع الهوايات، لاسيما أن الأولاد قبل سن المراهقة وبعد بلوغ الأربعين والخمسين والستين غالبا ما يُفتتون بهذا الصندوق السحري: الكاميرا الثابتة. فالكاميرا الأولى قد تكون أداة لاكتشاف عالم السنين الأولى من الشباب، أو ربما تستخدم لتوثيق نشاطات العائلة وحفلاتها وطقوسها. إن بكرة الفيلم التي تُرسل إلى المخبر عبر الصيدلية المحلية تعود إلينا وهي تحفظ لحظات من الزمن في شكل صور فوتوغرافية تدوم طول الدهر. وقد انغمس بعض الشبان بشكل أعمق في هذه الهواية من خلال العمل في ما يشبه "الغرف المظلمة" المخصصة لتظهير الصور الفوتوغرافية، مستخدمين بعض المعدات التي يقوموا بشرائها من مختبرات التصوير، بينما عمل البعض الآخر من هؤلاء الهواة في الغرف المظلمة المتوفرة في المدارس أو النوادي وشاهدوا بشكل مباشر العملية السحرية لتظهير الصور في هذه الغرف المعتمة المخصصة لهذا الغرض حيث يقوم الظلام الدامس بوقاية طبقة الفيلم الحساسة من الضوء، ثم يرون بأم أعينهم كيف تظهر الصور بالأبيض والأسود على ورق خاص يعوم في محلول كيميائي خاص. بالنسبة لستانلي كوبريك، فإن التصوير الفوتوغرافي بدأ كهواية لكنه سرعان ما أصبح مصدرا للوحي والإلهام.

استمر الدكتور كوبريك و(غيرترود) وستانلي بالعيش في أماكن مختلفة من مقاطعة برونكس وغيرت العائلة مكان إقامتها عدة مرات من عام ١٩٤٢ إلى أن تخرج ستانلي من المدرسة الثانوية وانتقلت عائلة كوبريك إلى مجمع (غراند كونكورس ٢٧١٥) السكني عام ١٩٤٢. وفي عام ١٩٤٩ أقامت العائلة في جادة شكسبير ١٤١٤، ثم انتقلت إلى حي هاريسون ١٨٧٣ في نهاية عام ١٩٤٥. وعندما بلغ ستانلي سن الرابعة عشرة، سكن في الطابق العلوي من بناء مؤلف من ستة طوابق كان يُطلق عليه اسم (ماجيستيك كورت) ويقع في المجمع السكني (غراند كونكورس ٢٧١٥)، حيث اصطفت فيه الأبنية التي تقطنها عائلات يهودية وإيطالية وأيرلندية. وكان هذا الشارع محاذيا للشارع ١٩٦ بالقرب من شرقي جادة (جيروم) ومحطة مترو جادة IRT (ليكسنغتون). واتصل مجمع (غراند كونكورس ٢٧١٥) بشارع ٢٧٠١ بواسطة حديقة عامة كبيرة. وكان هناك في الطرف الآخر من هذا الشارع العريض خط مترو IND الجادة السادسة. وقد تصدّر بوابة محطة

المترو كشك لبيع الجرائد يملكه (آل غولدستين)، الذي كان سابقا الملاكم الأسطورة في تلك المنطقة وجذب المراهقين المعجبين بالملاكمة إلى كشكه الصغير. كان (غولدستين) يعرض بكل زهو وافتخار صورة له عندما كان بطل الوزن الخفيف في الملاكمة في ولاية نيويورك في العشرينيات. ويذكر (دونالد سيلفرمان)، الذي كان يسكن في نفس بناء كوبريك "لقد تميز آل بتسديد اللكمات القوية ضد منافسيه، وكان شقيقه يدير أعمال هذا الملاكم المحترف. كان كشك آل يعج بصور ممهورة بالإمضاءات تعرض المباريات التي خاضها سابقا. لقد كان هذا الشاب وسيما عندما بدأ ممارسة رياضة الملاكمة."

بدا مدخل (غراند كونكورس ٢٧١٥) مرصوفا ببلاط من الرخام. وقد عرف عمال المصاعد كل سكان البناء. لذلك استطاع ستانلي دخول المبنى والصعود إلى الطابق الذي يسكن فيه بينما يظل مستغرقا بأفكاره الخاصة. أحد هؤلاء العمال، ممن استمر عملهم على مدار الساعة دعي (راي) وهو شخص نحيل يُخال بأنه يحافظ على وزنه الخفيف بتناول البوظة والمثلجات فقط، ويحظى بعناية سكان البناء معظم الأحيان. هذا وسكن المشرف الطابق الأرضي في الجهة المقابلة للحديقة.

إن النفوس ذات الطبيعة الواحدة طالما وجدت طريقا للالتقاء ببعضها. كان (مارفن تراوب) يكبر ستانلي بأربعة شهور ويسكن مباشرة تحت شقته في الطابق الخامس. وكان (تراوب) شديد الولع بالتصوير الفوتوغرافي. وما أن دخل (مارفن) سن البلوغ حتى بدأ بمعالجة الصور الفوتوغرافية باللون الأبيض والأسود وهو في الصف السادس. ولكن في عيد ميلاده الثالث عشر، أهداه جده كاميرا بعدسة توأمية للتصوير المنعكس. فبدأ (مارفن) يلتقط الصور في كل مناسباته العائلية. وفي إحدى المرات أراد التقاط صورة تضمه مع أقاربه فاستخدم آلية التصوير الذاتي وأسرع بعدها للجلوس في المقعد الأول من طاولة الاحتفال.

ثم التقى ستانلي و(مارفن) ذات مرة وصارا بعدها صديقين حميمين يربطهما الولع بالتصوير الفوتوغرافي الثابت باللون الأبيض والأسود. لم يكن (مارفن) من رواد السينما ولم يشارك ستانلي اهتمامه بلعب الشطرنج أو كرة السلة أو غيرها من الألعاب، بل كان مولعا ببناء نماذج الطائرات. فستانلي كان يحب ارتياد دور السينما بينما كان يذهب (مارفن) وابن عمه (كليف فوغل) إلى منتزه (فان كورتلاندت) من أجل تحليق تلك الطائرات. أما بالنسبة للتصوير الفوتوغرافي، تمتع (مارفن) بالخبرة والمعرفة اللازمة وفي

متناول يديه "غرفته المظلمة" الخاصة بتظهير الصور. وقد أسس (مارفن) مخبره الفوتوغرافي المنزلي في غرفة نومه، وبالتحديد في الجهة الممتدة بمحاذاة سريره إلى باب الغرفة. واضعاً في مخبره هذا أوعية خاصة مملوءة بالمحاليل الكيميائية الفوتوغرافية، بالإضافة إلى مكبّر حصل عليه من والده. غطت الستائر المرنة ذات اللون الأبيض والأسود كافة نوافذ الغرفة، بينما تدلى من سقف المخبر مصباح بضوء أحمر لحماية الصور الحساسة قبل عملية تظهيرها. وفي الحقيقة أن ستانلي كوبريك قضى أوقات كثيرة في المخبر الفوتوغرافي الذي أسسه (مارفن تراوب) في غرفة نومه. وكانت تلك بداية الهاجس الذي استحوذ على اهتمام ستانلي.

كان منزل عائلة (تراوب) يعتبر صالة لاستقبال زوار العائلة. وغالبا ما كانت تتحول غرفة المعيشة إلى غرفة نوم، وفي بعض الأحيان كان كثير من الأقارب ينضموا للمكوث مع عائلة (تراوب). ويصف (كليف فوغل) ابن العم الأصغر لـــ (مارفن) بقوله أن هذا المنزل كان أشبه بالفندق. أما ستانلي كوبريك وهو في سن الرابعة عشرة كان من الزوار الدائمين لمنزل (مارفن) وهدفه الوحيد دوما دخول غرفة تظهير الأفلام الخاصة بـــ (مارفن). وتذكر (هاربيت دانييلز) شقيقة (كليف)، التي تكبر ستانلي و(مارفن) بسنة واحدة، كيف كانت تشاهد كوبريك المراهق في منزل عمتها: "كان ستانلي يقرع جرس الباب كل خمس دقائق. وأذكر ما كانت تقوله عمتي إدنا دائما 'أوه .. هاهو كوبريك المزعج يعود ثانية إلى هنا'. كان ستانلي يدخل منزل عمتي ويخرج منه مرات عديدة كل يوم، وغالبا ما كان الفاصل بين زياراته المتكررة خمس دقائق فقط."

ويذكر (كليف فوغل) أن العمة (إدنا) كانت تقول: "إن كوبريك الصغير دائم الحضور في منزلها. 'ألا يملك هذا الفتى منزلا خاصا به؟ ماذا يفعل هنا؟'". وتذكر (هاربيت دانييلز) ستانلي كفتىً قصير القامة مكتنز الجسد بشعرٍ قاتم اللون ونظراتٍ ثاقبة. "كان وجهه يشبه وجه النسر، ولكن بدون أنف معقوف وعيناه ثابتتين وخاليتين من الدفء أو الود تعلوهما نظرة حادة وعدائية."

لقد قضى (مارفن) وستانلي مع بعضهما أوقاتا كثيرة، حيث كانت (هاربيت) تراقب كيف يقوم هذان الشابان وبمنتهى البراعة تظهير بكرات الأفلام التي قاما بتصويرها، وكيف يقضيان الساعات في طبع أعمالهما بواسطة جهاز تكبير (مارفن). واعتاد هذان الفتيان أيضا القيام ببعض الجولات لالتقاط الصور في الأماكن العامة وكأنهما في مهمة

تصوير صحفي. لقد كان ستانلي و(مارفن) من المعجبين بأعمال (آرثر فيلينغ)، والمعروف أيضا باسم (ويغي)، الذي عمل مصورا لدى صحيفة نيويورك، حيث كان يلتقط صورا من الحياة في شوارع المدينة من خلال عين فنان الكاريكاتور الاجتماعي. لقد تطورت صوره الضوئية الجريئة المنشورة في الصحف المصغرة لتصبح شكلا فنيا حين بدأ تجاربه على تشويه الصورة الفوتوغرافية ليخرج بمشهد ساخر يتسم بأسلوب شخصي يصور عالمه. لقد ترك (ويغي) أثرا أوليا هاما في هذين المصورين الشابين.

لقد بحث المصوران الشابان ستانلي و(مارفن) عن المواضيع الفوتوغرافية في الشوارع واعتادا التجول في المنطقة التجارية الموجودة في الحي حيث يقع دار سينما (كينغزبريدج) بينما يوجد مطعم يوناني في ناصية جادة (جيروم) في جهة طريق (كينغزبريدج). وكانت المحلات التجارية المميزة تبيع لحم سمك السلمون المدخن وعلب السكاكر ومخللات (الكوشر) المحفوظة في براميل خشبية بأسعار زهيدة تصل إلى بضعة سنتات فقط.

لقد تجول ستانلي في شوارع منطقته في برونكس مرتديا سترته الصوفية السميكة، وهو زي شاع بين العديد من الفتيان في تلك الفترة، لكنه اعتاد في أغلب الأحيان ارتداء سترة ذات نقوش مربعة فوق قميص مرقط بألوان متضاربة. وكان يسرح شعره بفرق في الوسط ولكن في واقع الأمر كان عبارة عن خصلات مثبتة بالزيوت الطبيعية بحيث تحافظ على شكلها أينما تدلت.

كان العديد من المراهقين في برونكس يرتدون ملابس خاصة بالنوادي الرياضية الاجتماعية ويجتمعون أيام الجمعة في لقاءات الهدف الرئيس من ورائها لعب الكرة. وكان يوجد في الحي نفسه الذي يقطنه ستانلي ستة من أعضاء تلك النوادي الاجتماعية ممن يرتدون السترات التي تظهر أسماء المجموعات، مثل (الزومبي) و(باراكودا) و(هاريكين). ومن بين أولئك الفتيان كان هناك شخص يدعى (جيرالد فرايد) من أعضاء فريق (باراكودا) تعرّف فيما بعد على كوبريك عن طريق صديقهما المشترك (الكسندر سينغر)، والذي أصبح فيما بعد أول ملحن موسيقي لأفلام ستانلي. إلا أن ستانلي كوبريك و(مارفن تراوب) لم يشتركا في أي من هذه النوادي الاجتماعية وإنما كانا عبارة عن شابين منعزلين منغمسين في مهمة تصوير فوتوغرافية.

كان (دونالد سيلفرمان)، الذي يدير الآن شركة معروفة، يعيش في الطابق الثاني في مجمع (غراند كونكورس ٢٧١٥) السكني، وكان نشيطا في النواحي الاجتماعية والرياضية

الموجودة في الحي، وعاصر جيل ستانلي و(مارفن) أيضا. ويذكر (سيلفرمان) عن ذلك بقوله: "كان ستانلي شخصا خاصا جدا ولم توجه إليه الدعوة للعب كرة الستيكبول أو الهوكي معنا. من المحتمل أن ستانلي لم تكن لديه الرغبة في ممارسة هذه الألعاب ولكن خصوصيته الزائدة لم تحثنا على سؤاله مشاركتنا هذه الرياضات. فالحي الذي كنا نقطنه متلاصق بحيث أن الجميع يعرفون عائلات بعضهم البعض. وعند عودتنا من المدرسة الحكومية (٤٦) أو من مدرسة 'دو ويت كلينتون '، كنا نذهب لمنزل واحد منا لقضاء بعض الوقت. وكانت هناك جاليات مختلفة تسكن في ساحة تضم خمسة كتل من الأبنية. إلا أني تجاوزت حدود تلك الأبنية وتعرفت على مارفن تراوب وستانلي كوبريك. لقد كنت مقربا من مارفن كما زرت منزل ستانلي عدة مرات، إلا أننا لم نشترك فعليا بالنشاطات الاجتماعية. لقد كان ستانلي منهمكا دوما بدراسة التصوير الفوتوغرافي أو أي موضوع آخر. فانغماس مارفن بالتصوير استحوذ على اهتمام كوبريك."

"لقد اتسم ستانلي بالخصوصية الزائدة ولم يختلط معنا كمجموعة، ولم يتواجد أبداً ضمن المجموعات التي تضم ثمانية فتيان يتجولون في الشارع أو يتكئون على السيارات الموجودة فيه. ولا ريب أن هناك نوعاً من الغموض الذي يكتنف ستانلي، فقد كان يتجنب الذهاب إلى متجر الحلويات نفسه الذي نتردد إليه في حال وجودنا فيه. وكانت تجري بعض ألعاب الكرة الخفيفة يوم الأحد في ملعب ثانوية والتون. وسواء أكان المرء من اللاعبين أو المتفرجين، فإن ذلك المكان كان مقصد الجميع ، ولكن ستانلي لم يظهر أبدا في تلك المنطقة."

ويذكر (سيلفرمان) أيضا: "كان الفتيان المحليين يمارسون لعبة البيسبول والستيكبول بالقرب من منازلهم وغالبا يلعبون البيسبول قبالة الجدار مستخدمين الفسحة المفتوحة في الحديقة بين البناءين كملعب. وفي حال قدوم إحدى السيارات التي تريد التوقف في المكان الذي نلعب فيه الكرة، كنا نطلب من السائق 'من فضلك أبعد سيارتك قليلا عن المكان كي لا تسدّ الملعب'. وكان الناس يستجيبون لطلبنا ويبعدوا مركباتهم لأن المكان كان فسيحا في ذلك الزمان."

كان ثمن الكتب الفكاهية عشرة سنتات فقط للكتاب الواحد، والأفران تقدم حلوى الشوكولاته وشطائر الخبز الطازج. وعجّت الشوارع بالمحلات التجارية. وفي ناصية مجمع (غراند كونكورس ٢٧١٥) السكني عرفت صيدلية (غث) التي كانت تبيع أيضا

البوظة بسعر ٢٠ سنت للعلبة. وكان هناك في منطقة (طريق كينغزبريدج) مخزن الآيس كريم الشهير (جان) المؤثث بطاولات خشبية تتربع عليها مصابيح مقلدة عن ماركة (تيفاني). اشتهر هذا المتجر بتقديم المثلجات بحجم كبير بالإضافة إلى طبق مثلجات (كيتشن سينك) الذي يكفي إطعام عدة أشخاص. وعلى مقربة من هذا المكان كانت توجد سينما (فالينتاين) ومعرض (كاستر) للسيارات المكشوفة ومتجر (بوند) للألبسة الجاهزة. أما دور النشر المحلية كانت تحمل أسماء الشوارع، مثل (جالوب) الكائن بالقرب من مقهى (بيكفورد). وفي الجوار كان هناك حي (فيلا) يقطنه الإيطاليون. وكانت هناك مجموعة من الأشخاص الإيطاليين - الأمريكيين الأقوياء يشكلون عصابة حي (فيلا) يعملون على إرهاب الفتيان المحليين. كما وانتصب تمثال للسيدة العذراء في بقعة خاوية من مجمع (غراند كونكورس). لقد أقام الكثيرون الحفلات الدينية في هذا المكان المقدس. وكان قديس الحي يقود سيارة نوع (لنكولن كونتيننتال). أما منطقة (طريق كينغزبريدج) فقد ضمت محل خياطة ومتجر للمأكولات البحرية فيه أسماك حية تسبح في خزانات خاصة، بالإضافة إلى فرن يهودي ومطعم صيني.

وقد ضم مجمع (غراند كونكورس) في أرجائه مسرح (لوز بارادايز) الشهير الذي يتسع لأربعة آلاف متفرج. تميز هذا المسرح ببهو رائع وسقف مزود بإضاءة على شكل سحب تتحرك في سماء خيالية. فالمنظر لوحده بدا وكأنه فيلم بحد ذاته. لقد صمم هذا القصر السينمائي المعماري الباروكي الإيطالي (جون إبرسون)، وتم افتتاحه في ٧ أيلول ١٩٢٩. أرضه مكسوة كلها بالسجاد وفيه العديد من الأروقة المزدانة بالتماثيل الجديرة بتزيين القلاع. كان الأولاد يحبون الجري في أرجاء البهو الفسيح، فيتصببون عرقاً أثناء المعارك الوهمية التي يخوضونها. ولطالما جلسوا على المقاعد الطويلة المنتصبة على الطراز (الجيمسي) يتساءلون فيما إذا كانت أرجلهم المتدلية ستلامس الأرض .

وفي (ر.ك.و. فوردهام) الذي يقع إلى شرق (كونكورس) في حي (فالينتاين) كانت تعرض فنون هوليوود، مثل "**عناقيد الغضب**" للمخرج (شتينبك)، علاوة على بعض البرامج الترفيهية "**كازابلانكا**". عمل أبناء الطبقة الوسطى من سكان المنطقة بكدّ وكانوا يشترون مستلزماتهم من متجر (الكسندر) المجود على ناصية طريق (فوردهام) بالقرب من مجمع (غراند كونكورس).

وفي أحد الأيام وبينما كن ستانلي و(مارفن) وكليف) في جولة خارجية في مجمع (غراند كونكورس)، جمع (مارفن) من صديقيه بعض النقود ودخل إلى هذا المتجر المميز ليشتري بعض الطعام والشراب لأفراد تلك المجموعة الصغيرة من الفتيان. فخرج من المتجر وقدم لهما وجبة مخللات (كوشر) اللذيذة. ولعل ستانلي كان يفكر بطعام حلو المذاق لا بشيء حامض. لذلك رمى بقطعة المخلل في الهواء كعظمة (مراقب القمر) في فيلم " ٢٠٠١: **أوديسا الفضاء**". ففي هذا الفيلم تحولت قطعة العظم وتبدل شكلها في أشهر مشهد في تاريخ السينما، لكن قطعة المخلل التي رماها ستانلي سقطت أرضا وبقيت على حالها. وانفجر ستانلي للحظات بغضب وعنفوان المراهقة قائلا: "مخلل .. لماذا اشتريت مخلل؟" إلا أن (كليف) لم يدرك بأن انفجار الطاقة اللاعقلانية كان جزء من تفكير ستانلي المتفرد وحدة تصميمه.

كان (فرانك سيناترا)، وهو من مواليد (هوبوكين) في نيوجرسي، معبود الجماهير في الغناء يكاد يدفع الفتيات إلى حافة الهستيريا عند ترديد أغانيه في مسرح نيويورك الشهير (بارامونت). اعتاد ستانلي و(مارفن) حضور حفلات (سيناترا) الموسيقية في الصفوف الخلفية من المسرح كي يتسنى لهما التقاط الصور لهذا المغني الإيطالي النحيل ذو الصوت الرائع، بالإضافة إلى التقاط بعض الصور السريعة للفتيات بينما يهتفن بأعلى صوت إعجابا بـــ (سيناترا) وصورا أخرى للمعجبين الشباب ممن يحلمون بأن يصبحوا مثل (فرانك سيناترا). وقبل ظهور (إلفيس بريسلي) و(البيتلز) و(مايكل جاكسون)، كان (فرانك سيناترا) يثير جماهير المثقفين الشباب الأمريكيين إلى حالة من الهيجان الشديد، ووجود ستانلي و(مارفن) بين أولئك الشبان كان يهدف لالتقاط الصور بغرض الاحتفاظ بها، أو بالأحرى لتوثيق ظاهرة ثقافية كانت تتكشف أمام عدسات التصوير الخاصة بهما.

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

عندما دخل ستانلي كوبريك في مرحلة الدراسة الثانوية، التحق بمدرسة (ويليام هاورد تافت). أما الشبان الطموحين فقد اجتازوا اختبار القبول بنجاح للالتحاق بثانوية برونكس للعلوم، لكن وضع ستانلي التعليمي العادي جعله ببساطة يسجل في مدرسة الحي الذي يعيش فيه. كانت مدرسة (تافت) جديدة شُيدت عام ١٩٤١ وراجت الشائعات بأن مبنى المدرسة كان يغوص في الأرض لأن أساسات المبنى قامت على تربة غير مستقرة.

بدأ كوبريك متابعة دراسته في (تافت) بإدارة (روبرت ب. برودي) خلال فترة الحرب العالمية الثانية. وقد توجب عليه توقيع بطاقة تأييد ذات لون زهري بمثابة عهد على الوفاء والإخلاص. كتب كوبريك على تلك البطاقة الموقعة مرتين بخط يده "أصرح بموجبه عن وفائي لحكومة الولايات المتحدة وولاية نيويورك، وأتعهد بمساندة ودعم قوانينها بكل ما أستطيع."

لم يكن دوام ستانلي جيدا في ثانوية (تافت) مع أن نسبة حضوره في دور السينما المحلية كانت متواصلة دون انقطاع. فقد كان يذهب بكل انتظام ودقة إلى مسرح (لوز بارادايز) وسينما (ر.ك.و. فوردهام) مرتين في الأسبوع لتكرار مشاهدة الأفلام الروائية الطويلة المعروضة هناك. وقد أخبر كوبريك (برنارد وينروب) من صحيفة نيويورك تايمز: "من أهم الأشياء في مشاهدة أفلام هوليوود ذات المستوى المتوسط ثمان مرات أسبوعيا هو أن عدد كبير منها كان سيئا للغاية. وقبل أن أدرك مشاكل صناعة الأفلام، شعرت بأني لن أستطيع إخراج فيلم أسوء من تلك الأفلام التي أشاهدها. ولكني في الحقيقة كنت أشعر بأن لدي القدرة على صناعة أفلام أفضل." إن ملازمة الذهاب إلى السينما لم تكن محاولة مقصودة للتثقيف مع أنها تجاوزت العادات المتبعة لدى معظم مراهقي برونكس ممن واظبوا على الذهاب إلى السينما كل يوم سبت. وسرعان ما طور ستانلي سلوكا من المحاكمة العقلية بحيث أنه عوضا عن الجلوس في ظلمة صالة العرض والاستغراق في عالم الخيال الذي يتيح لشاشة العرض أن ترحل به من برونكس إلى مكان سحري آخر، فإن ستانلي كوبريك الشاب كان لديه بالفعل جرأة التفكير على أنه بمقدوره صناعة أفلام موازية إن لم تكن أفضل من تلك التي تنتجها مصانع أفلام هوليوود. فكوبريك الشاب كان يعتقد بأنه قادر على الأفلام السينمائية. وقد دفعه خيار من اللاوعي أن يشاهد كل ما يتعلق بالسينما. كما علمه تفكيره المنطقي وفضوله المتنامي بأن لا يسترسل بعواطفه في انتقاء الأفلام بناء على النجم السينمائي أو نوع الفيلم، وبدأ بمشاهدة كل الأفلام لأن فيها شيء ما يجب أن يتعلمه.

إن البرنامج التدريسي التقليدي في مدرسة (تافت) لم يجذب إليه ستانلي على العكس من صالات عرض الأفلام التي استحوذت على جلّ اهتمامه. فقد واجه (ر.آي. ميكس)، أستاذ الرياضيات في مدرسة ستانلي، مصاعب سلوكية مع ذلك الشاب في مادة الهندسة وقدم بحقه مذكرة يشير فيها إلى عادة التحدث أثناء الدرس مما يزعج باقي الطلاب.

وفي شهر شباط ١٩٤٣ بدأ ستانلي بحضور دروس في مادة الفن المخصصة للأطفال في الفترة الصباحية من أيام السبت في رابطة طلاب الفنون في نيويورك الكائنة في الشارع ٥٧ في مانهاتن في الجانب الآخر من قاعة (كارنيجي). ثم عاد في شهر نيسان وانضم لدروس فنانة الرسم بالألوان المائية (آن غولدثويت). وهنا بدأت بذور الفن تنمو في ستانلي.

كان (روبرت م. ساندلمان)، الذي أصبح فيما بعد مخرجا مبدعا في وكالة إعلان لترويج المبيعات، يعيش في جادة (شيريدان) ببرونكس وبالتحديد في الجانب الآخر من الشارع حيث تقع ثانوية (تافت).

كان (ساندلمان) يعزف الكلارنيت في عام ١٩٤٣ في أوركسترا (ويليام هاورد تافت) التي تضم بين ٦٠ و٧٠ موسيقي بقيادة المايسترو (هاري آ. فيلدمان) الذي كان بدوره أول عازف كمان للمايسترو (ليوبولد ستوكاوسكي). أما عازف الإيقاع في الفرقة كان ستانلي كوبريك.

ويذكر (ساندلمان) قائلا: "كان ستانلي فتى هادئ جدا، وكان يحضر تدريب الأوركسترا معلقا كاميرا ٣٥ ملم حول عنقه، وهذا شيء غير مألوف لأنه لم يكن أي شخص يقتني كاميرا في تلك الأيام. كان هادئا جدا ويتقن عزف الإيقاع وفي عينيه نظرة بعيدة حالمة كما لو أنه غير موجود معنا. وغالبا اعتاد قائد الفرقة الموسيقية السيد فيلدمان أن يذكّر ستانلي لمتابعة الإيقاع الذي يحيد عنه، والسبب أنه لم يكن موجودا معنا بالفعل بل في مكان آخر. اعتقدنا أن التصوير الفوتوغرافي يستحوذ على مشاعره مبتعدا به عن الأوركسترا. كان يعزف بشكل جيد فقط عندما يركز انتباهه."

كان لهذه الأوركسترا مقطوعاتها الموسيقية الكلاسيكية التي تعزفها بهدف التدريب، مثل "سلافونيك رابسودي". واعتاد السيد (فيلدمان) إجراء التمرين للفرقة في فترة الصباح مرتين أو ثلاث مرات أسبوعيا. وكان ستانلي أيضا عضوا في جوقة (أسيمبلي باند) عام ١٩٤٣ و١٩٤٤. علاوة على التدريب مع الأوركسترا، كان كوبريك يعزف مع جوقة (أسيمبلي باند) خلال أدائها الحفلات الموسيقية في حزيران ١٩٤٣ وآذار وأيار ١٩٤٤. وقد حصل ستانلي على مزيد من الدرجات في هذا النشاط المدرسي الإضافي المتمثل ببرنامج (تافت) الموسيقي خلال آذار وأيار ١٩٤٣.

كان ستانلي و(بوبي) عضوان في الفرقة الموسيقية ذاتها حيث كان ستانلي في قسم الإيقاع و(بوبي) في قسم آلات النفخ. ولم تربط بينهما عرى الصداقة إلا في فترة لاحقة عندما أصبح كلاهما عضواً في جوقة (سوينغ تافت) التي شكلتها عازفة الساكسفون (شيلي غولد). وتألفت هذه الجوقة من سبعة إلى تسعة أعضاء، فكان (بوبي) يعزف الكلارنيت ضمن مجموعة آلات النفخ الموسيقية المؤلفة بدورها من ثلاثة عازفين، بينما كان ستانلي يعزف الطبل مع ثلاثة من عازفي البوق. ويذكر (ساندلمان): "عرفت فتاة تدعى إديث غورم قالت بأنها تستطيع الغناء على نمط بيتي هوتون. كانت إديث غورم زميلتي في الصف وتقطن في نفس الشارع الذي يقع فيه منزلي، لذلك كنت أعرفها جيدا." كانت (إدي غورم)، التي أصبحت فيما بعد مشهورة على المستوى العالمي، مغنية جوقة (تافت سوينغ) تؤدي آخر صيحات الأغاني الشعبية، مثل "أين ومتى" وكان أداؤها حسب وصف (ساندلمان) يشبه أسلوب (بيتي هوتون) في التنقل بخفة وحيوية على خشبة المسرح. كانت (إدي) أيضا مساعدة قائدة فريق المشجعات في ثانوية (تافت).

كانت جوقة (سوينغ) تمارس مقطوعاتها التدريبية للموسيقى الشعبية المعاصرة، وتعزف موسيقى حفلات الرقص المقامة في صالة الرياضة بالمدرسة للفتيات ممن يثرن طربا بأصوات (غلين ميلر) و(بيني غودمان) ودندنة (فرانك سيناترا).

من المؤكد أن أسلوب جوقات عزف موسيقى (سوينغ) والتركيز على عازف الطبل وطريقتها في التعبير عن موسيقى العصر كانت مصدرا لإلهام ستانلي كوبريك. ويذكر (ساندلمان) قائلا: "كان ستانلي منهمكا في التمرين والعزف ويزداد تركيزه أكثر عندما كنا نعزف موسيقى السوينغ أو الجاز أو الموسيقى الرائجة في ذلك الزمن. ولم يحمل كاميرته أثناء وجوده مع الجوقة. لقد استحوذنا على انتباهه، بل استحوذنا على ستانلي كوبريك كله ووليس جزءا منه فقط. لقد كان يعزف الطبل ببراعة لا كموقت للإيقاع في الفرقة فحسب، بل كان يؤدي بعض الفقرات في العزف المنفرد على الطبل أيضا." إن مشاركة كوبريك في برنامج ثانوية (تافت) الموسيقي رفعت من مستوى وضعه الدراسي ومنحته ١٢ درجة في منهاج النشاطات الإضافية للفصل الدراسي المنتهي بشهر حزيران ١٩٤٣.

استمر اهتمام ستانلي بالتصوير الفوتوغرافي الثابت بالنمو والتطور إلى أن أصبح عضوا في نادي تصوير ثانوية (تافت) بإشراف السيد (سوليفان)، المسؤول عن تصوير الطلاب والنشاطات المدرسية. كان السيد (سوليفان) شخصا منضبطا يضع نظارات ذات

إطار معدني ويصفف شعره بشكل أملس باتجاه الخلف وله وجه ذو ملامح حادة. وكان يتقن عمله في غرفة تظهير الصور الفوتوغرافية. أما الطلاب فقد أوكلت إليهم مهام مختلفة لتسجيل النشاطات المدرسية فوتوغرافيا، مثل مباريات كرة السلة ومسرحيات المدرسة، وكان إنتاجهم من الصور ينشر في جريدة ثانوية (تافت) ومجلتها.

ويذكر (برنارد كوبرمان)، الذي كان عضوا في فريق التصوير، كيف كان يساعد السيد (سوليفان) بالتقاط صور الطلاب بمشاركة زميل في التصوير مفعم بالحماسة اسمه ستانلي كوبريك. لقد ارتبط الطلاب ببعضهم من خلال شغفهم بالتصوير الفوتوغرافي الثابت، وقضوا ساعات طويلة في "الغرفة المظلمة" حيث كان هواؤها مثقلا برائحة المحاليل الكيميائية الخاصة بتظهير الصور. وكانت المطبوعات الأدبية الناطقة باسم المدرسة دوما تنوه إلى اسم مصور واحد، إلا أن أحد أعداد مجلة المدرسة ذات الورق المصقول قلب هذه العادة ونوه إلى اسمي (برنارد) وستانلي اللذان التقطا الصور في ذلك العدد وأشار بشكل رمزي إلى ارتباطهما كعضوين ضمن مجموعة أكبر من المصورين.

عندما توثقت عرى الصداقة بين الشابين، بدأ ستانلي بإشراك (برنارد) في المشاريع الفوتوغرافية التي كانت تسيطر على مخيلته. ويذكر (كوبرمان) بعد مرور خمسين سنة على تلك الأحداث قائلا: "ذهبنا لالتقاط الصور في مباراة بيسبول وشعرت أن ستانلي يقصد أمراً معيناً من الذهاب إلى الملعب. لكن من ناحيتي لم أعرف ما هو دوري بالضبط في هذه المهمة، وأقصد بذلك أني ذهبت لالتقاط صور مباراة البيسبول، ولكن ما فعله ستانلي هو أنه جلس أمام مجموعة من ثلاثة أو أربعة فتيان ووجه إليهم الكاميرا، فأخذوا يقومون بحركات ساخرة بوجوههم لكن ستانلي ظل جالسا في مكانه إلى أن انصرف انتباههم عنه في آخر الأمر فالتقط لهم صورا رائعة. وأدرك الآن أنه كان يعرف تماما ماذا يفعل في ذلك السن."

بالرغم من إمكانيات ستانلي كوبريك في التصوير إلا أن درجاته بقيت ضعيفة في ثانوية (تافت). وفي ربيع ١٩٤٥ قدمت شكوى بحقه بسبب غيابه الزائد. وبقي معدل غيابه مرتفعا من عام ١٩٤٤ ولغاية ١٩٤٦. واستلمت عائلته عدة مذكرات لإحاطتهم علما بالمشكلة. فالمدرسة كانت تنتقد سلوك ستانلي ومهاراته الاجتماعية. ونال معدلا ضعيفا في نواحي اللياقة والاعتماد على الغير والتعاون، وهي مهارات أتقنها بتفوق فيما بعد وعادت عليه بالفائدة في حياته المهنية. ويعرض كوبريك عندما أصبح مخرجا سينمائيا قوة

شخصيته بفرض احترامه على كل من اشترك معه بالعمل، وتميز بشخصية قيادية دون أن يدفعه فنه نحو ذلك. ومع ذلك فقد صنفته ثانوية (تافت) على أنه طالب متدني الأداء وأن اختلاطه الاجتماعي مع أقرانه ومعلميه غير مقبول. فنظام التعليم التقليدي فشل في توجيه ستانلي كوبريك، كالعديد من الفنانين، إلى التيار السائد أو في التعرف على موهبته الفذة واستثمارها.

كان الشطرنج أكثر من مجرد لعبة بالنسبة لستانلي لأنه يمثل له النظام والمنطق والمثابرة والانضباط الذاتي. فالشطرنج أثار افتتان ذلك الشاب بالحرب والأمور العسكرية. وورث ستانلي شخصية لاعب الشطرنج: هادئ بصرامة وشديد الانتباه وحاد الذكاء ويملي إرادته على اللاعب الخصم. وأصبحت هذه اللعبة هاجسا لدى ستانلي أول الأمر واندمجت بولعه في التصوير والأفلام. فكوبريك كان يسمح لنفسه بالاهتمامات التي يمكن أن تعمل بهدف واحد. وعندما أصبح محترفا وبارعا في لعب الشطرنج، بدأ باستخدامه كوسيلة يتعلم منها الدروس الهامة في الحياة. وعلق على ذلك فيما بعد قائلا "الشطرنج تناظر وظيفي. فهو سلسلة من الخطوات التي تقوم بها كل على حدة. ويوازن الشطرنج الإمكانيات تجاه المشكلة التي تمثل الوقت في الشطرنج بينما تمثل الوقت والمال معا في الأفلام." وعندما بدأت غرائزه بالنمو كفنان، صقلتها رغبته في اكتشاف كل الخيارات المتوفرة أمامه وتقييم كل قرار قبل الإعلان عنه، وقد اكتسب هذه الميزة خلال الساعات الطويلة في لعب الشطرنج. "لقد اعتدت لعب الشطرنج ١٢ ساعة يوميا. فعندما تجلس أمام رقعة الشطرنج تشعر فجأة بأن قلبك يقفز من مكانه وترتجف يدك عند اختيار قطعة الشطرنج وتحريكها. لكن ما تتعلمه من الشطرنج هو أنه ينبغي عليك الجلوس بهدوء والتفكير فيما إذا كانت تلك الفكرة سديدة أو فيما إذا كانت هناك أفكار أخرى أفضل."

في ١٢ نيسان ١٩٤٥ توفي الرئيس (فرانكلين ديلانو روزفلت). فقد أصيب هذا الزعيم المحبوب بنزيف دماغي وانهار على مكتبه في "البيت الأبيض الصغير" في (وورم سبرينغز) بجورجيا عندما كانت الفنانة (اليزابيث شوماتوف) ترسم بورتريه لوجه الرئيس. لقد عمّ الحزن كافة أرجاء الولايات المتحدة لهذه الفاجعة. كان روزفلت في فترته الرئاسية الرابعة، فقيادته كانت الدليل المرشد للبلاد وسط انهيار اقتصادي وحرب عالمية. لقد تمكن روزفلت من إعادة بناء البلاد والوعي القومي ومهد الطريق نحو فترة الازدهار في الخمسينيات.

كان ستانلي في سنوات الدراسة الأخيرة في ثانوية (تافت) بينما يعيش الحياة الخاصة للمصور الصحفي. لقد اعتاد حمل الكاميرا حول عنقه كي يبقى مستعدا لالتقاط الصور التي تنبض بالحياة في اللحظة التي تتكشف فيها أمام عينه. وبينما كان يمشي في الشارع ذلك اليوم وقع نظره على فرصة تصويرية تعكس التاريخ الحزين لهذا الخطب الجلل. لقد شاهد ستانلي كشكا لبيع الصحف على ناصية الشارع ١٧٢ بالقرب من مجمع (غراند كونكورس) السكني؛ حيث جلس صاحب الكشك يعلوه الحزن وكأن الهزيمة حلت به، واضعا يده على وجهه بينما أسدل عيناه من الأسى والحزن الذي عمّ البلاد. لم يلتقط ستانلي صورة الرجل فحسب، بل جعل من هذا الوضع قطعة في فن التصوير الصحفي. وحين سدد نظره من خلال معيّنة (فتحة) الكاميرا حرص على أن يجعل الصورة ضمن إطار يسرد من خلاله القصة. كانت الصحف الموجودة أمام ذلك الرجل تحمل عناوين رئيسة تعلن عن وفاة روزفلت، بينما كانت يده اليمنى تجثم على تلك الصحف. وكانت هناك جريدة بالقرب من رأسه تعلن خبر "ترومان يستلم مقاليد الحكم.. جنازة روزفلت غدا." لقد ظهرت تلك الصحيفة في أقصى اليمين من إطار الصورة بالإضافة إلى صحيفتين تحملان عناوين بارزة تنعي موت روزفلت. لقد وضع الشكلان المربعان أحدهما فوق الآخر، فبدا بائع الصحف وكأنه موجود في صندوق داخل صندوق آخر. كان يبدو في عدسة الكاميرا وكأنه يجلس ضمن الخبر المنشور بينما شكلت الصحف الموجودة حوله إطار الصورة. في الحقيقة أنها لم تكن مجرد صورة أو عملية توثيق آنية التقطت كيفما اتفق، وإنما كانت لقاءا مبكرا بين الواقع وفنان فوتوغرافي.

وبسرعة قام ستانلي بتظهير الصورة وطباعتها وبدأ بمحاولة بيعها وتلقى عرضا لشرائها من جانب (نيويورك ديلي نيوز)، وهي من أبرز الصحف المصغرة في المدينة، لكنه تجرأ من خلال هذا العرض في أن اتجه إلى مجلة (لوك) حيث باع الصورة لقاء ٢٥ دولار، أي بأكثر من عشرة دولارات مما عرضته (نيويورك ديلي نيوز). ونشرت الصورة في عدد مجلة (لوك) الصادر بتاريخ ٢٦ حزيران ١٩٤٥ ضمن مقالة تسرد بشكل فوتوغرافي مهنة رئيسين من الحزب الديموقراطي: (فرانكلين ديلانو روزفلت) و(هاري س. ترومان). لقد كان حجم صورة ستانلي يعادل ستة أضعاف باقي الصور، واستخدمت لتربط بين الزعيمين بطريقة درامية.

كانت (لوك) مجلة فوتوغرافية قومية بورق مصقول تنافس مجلة (لايف) ذات الشعبية الواسعة. وفورا قامت (هيلين أوبراين)، مديرة قسم التصوير الضوئي في مجلة

(لايف)، بشراء الصورة التي التقطها ستانلي، وأدركت مدى القوة التي تنطوي عليها تلك الصور وبساطة الرؤية فيها. لقد اكتشف موهبة جديدة. كان ستانلي كوبريك حينذاك في السابعة عشرة من عمره، لكن التقاط صورة (روزفلت) كان لها صفات المصور المحترف المتمرس. لقد كان لذلك الفتى نظرته الخاصة وتمتعه بالمهارة الفنية.

عندما تبرعمت روح الفنان في ستانلي كوبريك، ابتعد أكثر عن المعايير الدراسية المتبعة في ثانوية (تافت) وعن غيرها من الآراء السائدة في عالم برونكس الذي ينتمي إليه كوبريك. ففي قاعة المدرسين كان تصنيف ستانلي متدنيا من حيث أدائه الدراسي واعتباره فتى لامعا ينتمي لعائلة جيدة إلا أنه لم يرتق لمستوى قدراته. فالعديد لم يلحظ الصفات الفريدة التي تنمو فيه على نحو مستمر باستثناء اثنين من مدرسيه على أقل تقدير.

كان (آرون تريستر) أستاذ ستانلي كوبريك لمادة اللغة الإنجليزية في ثانوية (تافت)، مدرّسا متعدد المواهب كرّس نفسه لجميع تلامذته . لقد ألهم (تريستر) تلميذه غير المبالي من خلال الدور الذي كان يلعبه كنموذج يعبر عن الولع بالأدب وكموضوع تصويري يثير حس الدراما في ذلك المصور الصحفي الشاب.

وصف (تريستر)، المولود في (مينسك)، وصوله إلى أميركا "كحزمة حملها والده تحت ساعده". وسكن (تريستر) في الجانب الشرقي من مانهاتن على غرار الكثير من العائلات اليهودية المهاجرة. كان والد (تريستر) يعمل مسؤولا في كنيس يهودي مرخصا له لعقد القران وكان يعمل أيضا مفتشا للحوم المذبوحة على الطريقة اليهودية في شركة (آرمر للحوم). وعندما بلغ الثالثة عشرة، تمرد (آرون) على خلفيته الأرثوذكسية اليهودية حين رفض تعلم القانون اليهودي. وكان الوحيد الذي كتب له البقاء بين سبعة أولاد ليدرس في الجامعة. فقد أجبر (آرون تريستر) على ترك المدرسة وهو في سن الثالثة عشرة عندما أوضح له والده أنه إذا لم يقبل بديانته اليهودية فليس بحاجة للعلم. فاضطر (آرون) أن يعمل سرا لعدة سنين كي يتسنى له إكمال دراسته. وحصل على قبول دراسي في كلية المدينة وتخرج في منتصف العشرينيات وتابع دراسته إلى أن نال شهادة الماجستير في التعليم.

بدأت مهنة (آرون تريستر) في التعليم في أواسط الثلاثينيات في ثانوية (جيمس مونرو) وعند افتتاح ثانوية (ويليام هاورد تافت) عام ١٩٤١ كان ضمن أول كادر تدريسي يعمل في المدرسة الجديدة.

لم يقتصر عمل (آرون تريستر) على تعليم اللغة الإنجليزية في ثانوية (تافت) بل كان يعيش تلك اللغة. فالأدب بالنسبة إليه شكّل شغفا تخطى الكلمات الموجودة على الصفحة. لقد أدرك (تريستر) بشكل عفوي أن التعليم عبارة عن أداء. وفلسفته وأسلوبه في تدريس الأعمال الأدبية تمثل في تحويلها إلى دراما من خلال قراءة تلك الأعمال الأدبية بصوت مرتفع وتبديل نبرة الصوت واتباع طريقة مميزة في السلوك وأداء الحركات الإيمائية وإحياء الشخصيات أمام حضوره من الطلاب. فالصف كان بمثابة خشبة المسرح بالنسبة لـــ (تريستر). كما انكب على دراسة أعمال شكسبير ودرب الطلبة وأرشدهم في التمثيل المسرحي وأدى العروض بطريقة مختلفة. لقد كان السيد (تريستر) محترما من جانب زملائه المدرسين ومحبوبا إلى أبعد الحدود من قبل طلابه. وأشار إليه كتاب المدرسة السنوي في (تافت) في حزيران ١٩٤٧ باسم "صاحب الوجه الجميل".

لقد كان (تريستر) دوما الأستاذ والممثل. ويذكر ابنه (دانييل تريستر) الذي أصبح أستاذا في جامعة بنسيلفانيا: "لقد اعتاد تغيير الطبقات الصوتية في المنزل أثناء سرد القصص أو تجسيد الشخصيات. أذكره كقارئ يتلو الشعر وأحيانا النثر. أذكره عندما كان يقرأ 'الآثمون بين يدي الرب الغاضب'، وهي خطبة دينية للقس جوناثان إدوارد من القرن الثامن عشر. لقد كانت تلاوته حادة النبرة. وهو أمر كان يجيده بالفعل."

كان ستانلي كوبريك من طلاب السيد (تريستر) في مادة اللغة الإنجليزية. وكان الفتى المعروف بين مدرسيه على أنه طالب يعوزه الإشراق والحيوية يجلس في حصة الأستاذ (تريستر) يراقبه وهو يقوم بإحياء مسرحيات وقصائد شكسبير بمنتهى الحماس.

إن ستانلي كوبريك الشاب الذي أصبح من المساهمين في مجلة (لوك) كان دائم البحث عن فرص للتصوير الصحفي، لذلك كان أستاذ اللغة الإنجليزية في برونكس الذي يمثل دور (هاملت) أثناء حصة اللغة موضوعا مثاليا له. وعندما تحدث ستانلي مع (تريستر) حول فكرة تصويره من أجل مجلة (لوك)، وجد الأخير أنها فرصة رائعة لحث هذا الطالب على الدراسة من خلال دمج تراث هذا الشاعر الملحمي مع ولع ستانلي وشغفه بالتصوير الفوتوغرافي.

وتم التقاط سلسلة من الصور في حصة (تريستر) بينما يقف أمام طلابه أو وسطهم وبيده نسخة من مسرحية (هاملت) مستخدما جسده دائما كأداة مسرحية. لقد وازنت كاميرا كوبريك بين دراما الممثل مع حضوره وبين الجو العام للعرض. فالصور كانت تلتقط

القراءة الدرامية حيث كان الأستاذ ممثلا في الكتاب الذي يحمله بيده لكنه بعيد عن مقعد طاولة التدريس. عندما ينتصب (تريستر) واقفا على قدميه، يلجأ لاستخدام الصوت للإشارة إلى نص شكسبير في الوقت الذي تبين فيه الصور كيف أن الصفحات أصبحت أدوات مسرحية ليستأثر بالحضور حتى عندما يتحول إلى إحدى شخصيات الشاعر.

تظهر هذه الصورة الملتقطة بشكل إفرادي عملية ابتكار تعليمي قد توقفت مع الزمن، أما عند إمعان النظر فيها تبدو كسلسلة متتالية لتشكل جزءاً من فن المصور الصحفي. إن تلك الصور تقوم بسرد القصة وتتصل بالحدث عندما يتكشف. فتعاقب الصور في سلسلة متتالية يشكل المدخل إلى السينما. إن ولع ستانلي الفطري بالسينما وجلوسه ساعات طويلة في ظلام صالة العرض وتشويق الأدب الذي حركه معلم فياض بالعاطفة والحماس استمرت جميعها بجذبه أقرب فأقرب من الصور المتحركة.

لقد نشرت صور (آرون تريستر) بينما يقدم مسرحية (هاملت) لطلاب مدرسته في برونكس في مجلة (لوك) بتاريخ ٢ نيسان ١٩٤٦ تحت عنوان "الأستاذ يضع ممثل هاوٍ في هاملت". وتظهر الصور الأربعة (تريستر) يقوم بوصف الملكة (هيكوبا) الكئيبة و(هاملت) مبعدا عنه (أوفيليا) ورعب (هيكوبا) وتعليق (هاملت) اللاذع حول المرأة. كما نشرت سطور قليلة تحت كل صورة تصف المشهد وتحوي المقطع المقتبس عن نص المسرحية. علاوة على ذلك، نشرت فقرة بسيطة للتعريف بالمعلم والمدرسة، بالإضافة إلى اقتباس من (تريستر) حول المهمة التي يؤديها: "أحاول أن أؤدي المضمون العاطفي للمسرحية بنجاح." إلا أن اسم كاتب المقال والمصور لم يتم التنويه إليهما في هذا المقال الذي اختتم سطوره بالكلمات التالية "عندما شاهد الأستاذ هذه الصور الصريحة التي التقطها أحد التلاميذ هتف قائلا 'يا للطلاب المساكين .. كيف بمقدورهم الجلوس والاستماع إلى إلقاء مسرحية على هذا النحو'؟" بالنسبة للتنويه حول الصور المنشورة في هذا العدد، فقد ورد ذكره في الصفحتين ٦٠ و٦١ على أن المصور هو ستانلي كوبريك. أما النص فربما كتبه التلميذ الذي وجد إلهاما فوتوغرافيا وفنيا في (آرون تريستر).

يذكر (لو غاربوس)، وهو موظف بريد متقاعد في برونكس ويقوم حاليا بتعليم وممارسة فن التصوير الضوئي، الكلمات التي قالها جاره وصديقه (آرون تريستر) عن طالبه السابق: "كان ستانلي كوبريك من بين طلابه لكنه لم يتمكن من أن يفعل أي شيء حيال هذا الطالب المهمل. 'ماذا ينبغي عليّ فعله مع هذا الشخص؟' لذلك سرّ آرون عندما

اقترح ستانلي مشروع تصوير أستاذه أثناء دروس شكسبير .. بأيّ شيء كفيل بأن يخرج هذا الفتى من حالة اللامبالاة والملل خلال الدرس."

لقد ذهب (آرون تريستر) بعد مرور السنين الطويلة لمشاهدة كل أفلام ستانلي كوبريك وكان مولعا بفيلمه "**دروب المجد**". ويقول (دانييل) ابن (تريستر) حول هذه النقطة: "ما زلت أذكر عندما خرج بعد مشاهدة فيلم 'باري ليندون' الذي حضرناه سوية قبل فترة وجيزة من وفاته. لقد علق على هذا الفيلم بأن كوبريك الشاب كانت لديه دوما طموحات أدبية غير عادية، معتقدا بأن الفيلم الذي شاهده يجسد هذا الرأي عن ستانلي. وقال بأن كوبريك لم يكن طالبا لامعا. فالدراسة لم تقع في مجال اهتمامه، إلا أن فكرة الأدب وقراءته من مصادر غير دراسية وإنما من وجهة النظر الإنسانية كانت هي التي تثير اهتمامه بالفعل. لقد كان أديبا حتى عندما كان يافع السن وطالبا وهذا ما انطبع بوضوح في ذهن والدي عن ستانلي."

كان (تريستر) غالبا يتحدث عن ذلك الطالب الذي أصبح مخرجا سينمائيا عالميا مشهوراً. وكثيرا ما تحدث مع (دانييل) وشقيقته (جين) عن ستانلي كوبريك وعرض عليهما بزهو صوره المنشورة في مجلة (لوك). كان (تريستر) يحب الحديث عن ستانلي مع أصدقائه وجيرانه من سياسيين اشتراكيين ومفكرين ومولعين بالأدب والسينما.

إن صور كوبريك التي أظهر فيها (آرون تريستر) كانت درسا آخر في تطوره كفنان. وسرعان ما أصبح كوبريك صانع أفلام وُلد من روح فوتوغرافية. إن طبيعة التصوير الفوتوغرافي بحد ذاتها من ضوء وعمق وفراغ وتكوين وقياس الواقع الذي تدركه عين المصور تنبض في كل فيلم أخرجه ستانلي كوبريك. إن نشر الصورة كان بمثابة عرفان بالشكر بالنسبة لأستاذ ستانلي وكل المعجبين بحماس (آرون تريستر) للأدب والفن. وأفضل من عبّر عن أحاسيس أولئك الذين يذكرون الأثر الذي تركه (آرون تريستر) على كل طلابه (لو غاربوس). لقد أفاد (لو)، وهو من فلاسفة برونكس، مشيرا إلى تلك المقالة: "كلنا سعداء. إنها جائزة الأوسكار بالنسبة لنا. لم يكن أحد يدري أنه في صفنا الصغير أستاذ عظيم عن شكسبير، لكن ذلك موجود الآن على الورق وفي الأرشيف."

كانت (روز فلوريو) كسفيرة غير رسمية للحي الذي تقطنه في برونكس. كان منزل عائلة (فلوريو)، في أغلب الأحيان، ملتقى للأصدقاء والجيران. و(غيرترود كوبريك)

صديقة حميمة للسيدة (فلوريو) ودامت تلك الصداقة طوال فترة حياتهما. وكان (داني)، ابن (روز فلوريو)، صديقا لستانلي أيضا.

وتذكر السيدة (روز سبانو)، ابنة عم (روز فلوريو)، التي كانت من الزوار الدائمين لمنزل عائلة (فلوريو)، يوم أتى ستانلي إلى المكان وأخبرهم بأنه باع إحدى الصور التي التقطها لمجلة (لوك): "كان يافعا جدا. لقد كنت فخورة به. كان يحمل معه كاميرته باستمرار."

لقد اتفقت (روز فلوريو) مع ابنة عمها في الرأي بأن الدكتور كوبريك قد خاب أمله بولده، حيث قالت (روز سبانو): "اعتقد والده بأنه لن يتمكن من أن يحقق شيئا لنفسه. كان مبتغى ستانلي الخروج من المنزل مع كاميرته. لقد أراد منه الدكتور كوبريك أن ينجز الكثير من الدراسة، إلا أن ستانلي كانت له أحلامٌ أخرى عرضها فيما بعد في إخراجه السينمائي. وهذا ما تمخض في أعماق ستانلي. فالمفكرين لهم عالمهم الخاص بهم، ولعل هذا ما أعاق تعاونه مع والده."

تذكر السيدة (سبانو) الدكتور كوبريك كطبيب محترم في الحي، حيث كان له عيادة في الطابق الأرضي من بناء جديد يقع على ناصية جادة (كورتلاندت) ومدخله في الشارع ١٥٨. وفي معرض ذكرها عن والدة ستانلي، تقول السيدة (سبانو): "كانت السيدة كوبريك لطيفة وأذكر أني التقيت بها مرتين في مترو الحي الثامن بينما كانت في طريقها للتسوق. كنت عازبة حينذاك وعملت في مجال صناعة الألبسة. كانت السيدة كوبريك تعاني من مشكلة صحية الأمر الذي اضطرها لإجراء عملية جراحية لاستئصال الثدي، ومع ذلك كانت تبدو رائعة ودمثة الأخلاق وبحالة جيدة."

"كان ستانلي وأمه أناسا عاديين بعيدين تماما عن التكبر والتكلف. لقد كانا عاديين جدا بالنسبة لي. لقد كان العديد من الأطباء وأصحاب المهن المميزة في تلك الأيام متعجرفين، لكن هذه الصفة لا تنطبق أبدا على ستانلي أو والدته، تلك الإنسانة البسيطة واللطيفة."

وعرفاناً بصداقتهما عندما توفيت (غيرترود كوبريك) في كاليفورنيا عام ١٩٨٥ عن عمر يناهز الواحد والثمانين، قامت شقيقة كوبريك (بربارا كوبريك كرونر) بإرسال ملاءتي سرير محبوكتين بيد والدتها للسيدة (فلوريو) وذلك عرفانا بالصداقة التي كانت تربطهما معا وكي تبقى هذه الهدية تذكارا تحتفظ به من صديقتها القديمة.

ما تزال السيدة (سبانو) تعيش في برونكس وهي في الواحد والثمانين من العمر، وهي فخورة بإنجازات ستانلي كوبريك مثل كثيرين من معارفه. "أعتقد بأني لن أفوت أبدا حفل توزيع جوائز الأوسكار. لقد تطلعت دوما لرؤية شكله عندما سيصبح بالغا وطالما كانت هذه رغبتي. إلا أني لم أره أبدا لأنه لم يحضر قط حفلات توزيع جوائز الأوسكار، لكنه حصل على ترشيحات عديدة. لقد تمتع بهذه المقدرة الفطرية لصناعة الأفلام الجيدة. وأكرر قولي بأني فخورة به جدا."

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

أصبح (برنارد كوبرمان) جزءا موثقا من مهنة كوبريك التي أخذت تنمو بسرعة كمصور صحفي شاب. وظهر في هذه المرة أمام الكاميرا كموضوع للمصور المستفسر ستانلي. ونشر المقال هذه الصور في مجلة (لوك) بتاريخ ١٦ نيسان ١٩٤٦ تحت عنوان "قصيدة موجزة في شرفة السينما." كانت هناك سلسلة من ثلاث صور صغيرة بالأبيض والأسود تظهر فتى وفتاة في سن المراهقة يجلسان في صالة السينما. وبعد هذه السلسلة من الصور، نرى الفتى يقترب من الفتاة تودداً إليها. وتتوه السطور الموجودة تحت الصورة "اختبار رد فعل الفتاة للخطوة التي يقدم عليها عاشق غريب أو مصور مستقل وصديق زار أحد أفلام برونكس مؤخرا واختار شخصا غريبا تماما، لكن بينما كان صديق المصور يجلس بجانبها لم تدرك بأن هناك مصوراً يسجل هذا المشهد عن بعد عدة مقاعد في الصالة بواسطة فيلم بالأشعة تحت الحمراء. انظر للأسفل لمشاهدة ما سجله المصور." وعندما يقلب القارئ الصفحة، يرى صورة الفتاة على كامل الصفحة وهي تصفع الفتى على وجهه. كان هذا المصور المستقل هو طالب ثانوية (تافت) ستانلي كوبريك والصديق هو (برنارد كوبرمان)، والفتاة "الغريبة تماما" هي إحدى زميلات كوبريك الحسناوات التي اختارها كموديل. إن تصميم هذه الوضعية لتبدو كأحد مشاهد الكاميرا الخفية كان من تجارب كوبريك المبكرة في الإخراج. فقد تدبر إحضار صديقيه إلى مسرح (بارك بلازا) في حي الجامعة في برونكس في الساعة الثانية عشرة قبل أن يفتح المسرح أبوابه للزوار. ثم أحضر بعد ذلك شقيقته الصغيرة باربارا لتجلس في صف آخر من المقاعد لتبدو وكأنها من حضور المشاهدين في المسرح بحيث تظهر قمة رأسها فقط في الصورة. لقد كان ستانلي يعرف ماذا يريده من وضعية الصور قبل التقاطها. لذلك أخذ موضوعيه الشابين

على انفراد وأعطى كل منهما عملية إخراج خاصة . وقال (كوبرمان) عندما وقع نظره على تلك المقالة الموجودة في نسخة أصلية من مجلة (لوك) يحتفظ بها منذ نصف قرن: "هذه هي الطريقة التي بدأ فيها بالإخراج. لقد قال لي 'أريدك أن تقوم بحركة تودد من تلك الحسناء'. لم أكن على دراية بكل أنواع الإخراج في ذلك الوقت. والأمر الذي لم أتمكن من معرفته هو ما قاله للفتاة على انفراد: 'عندما يتجاوز حدوده ينبغي عليك فعلا أن تتالي منه بصفعة على وجهه.' وإذا نظرت إلى الصفحة التالية، تجد أن صفعتها كادت تقتلع أسناني من مكانها. وبالفعل لم تكن هذه الصفعة حركة تمثيلية. كان يرتب الوضعية كلها لكنه أراد الحصول على مشهد حقيقي، وهذا ما كان يقوم به فعلا."

استمر ستانلي كوبريك بتصوير جوانب الحياة في المدرسة في الفترة التي كان فيها عضوا في فريق تصوير ثانوية (تافت). ومن بين المهام التي أوكلت إليه التقاط صور فتيات فريق المشجعين في مدرسة (تافت). كانت (كلير آبريس) عضوا في فريق المشجعين، وهي تذكر فردية هذا المصور. وذات مرة جرى استدعاء فتيات هذا الفريق بزيهن الخاص إلى صالة الرياضة من أجل اتخاذ وضعية صورة مدرسية بالأبيض والأسود. دخل ستانلي كوبريك إلى صالة الرياضة بصفته الرسمية كمصور لثانوية (تافت). كان هادئا ومحترفا عند تنظيم وتصوير اللقطات للفتيات بينما يتخذن وضعية التصوير ضمن تشكيلات مختلفة. كان هناك عنصر غير تقليدي في جلسات التصوير هذه: ففريق المشجعين لم يخرج للعراء وإنما كان داخل الصالة الرياضية في المدرسة. ومع ذلك كان المصور يرتدي معطفا واقيا من المطر. وتذكر (كلير آبريس) بقولها: "كان يبدو مختلفا للغاية. كان يتجول مرتديا ذلك المعطف ويؤدي عمله على أحسن وجه. كان حقا غريب الأطوار." كما تذكر (كلير آبريس) بأن ستانلي كوبريك كان مكتنزا قصير القامة وهادئ ولباسه غير متقن. كان إنسانا له ذاته الخاصة به ولم يختلط كثيرا بالآخرين." هذا ما تذكره عنه فتاة فريق المشجعين التي تمتعت بشعبية واسعة. كانت (كلير آبريس) من رواد حفلات رقصة (السوينغ) المزدحمة في مدرسة (تافت)، حيث كانت تؤدي رقصة (جيتربغ) البهلوانية. (كلير) لديها ذكريات خاصة جدا عن سنين دراستها الثانوية. بالإضافة إلى كتاب المدرسة السنوي الموجود بحوزة (كلير)، لديها نسخة أصلية من صورة التقطها ستانلي كوبريك في مستهل مهنته كمصور صحفي فتي يربك بسلوكه الطفولي من هم أكبر منه سنا.

وبشكل مماثل، يرى الطلاب في الكتاب السنوي للمدرسة صورا التقطت لهم ضمن الفريق الرياضي أو في فريق المشجعين أو في حصة المختبر الحرفي. وبعد أن التقط كوبريك صوره لفتيات مشجعي ثانوية (تافت)، قام بتظهير الصور السلبية وتكبيرها وطباعتها على ورق التصوير، ثم وزّع نسخة من الصور على كل أعضاء الفريق حيث طبع اسمه على خلف كل صورة لإضفاء طابعه الخاص وذلك بواسطة ختم مطاطي كان قد صنعه بنفسه بمنتهى البراعة. وقد كتب على هذا الختم المحبّر الكلمات الجريئة التالية: "صورة ستان كوبريك، جادة شكسبير ١٤١٤، مدينة نيويورك". كما استخدم هذا الختم لدمغ خلفية الصور التي قدمها للسيد (تريستر). إن هذا الختم الذي يظهر اسم ستانلي كوبريك كان أكثر من مجرد ممارسة للذات. ففي سن السابعة عشرة كان مصورا محترفا نشر أعماله في مجلة (لوك). وبالنسبة له لم يكن ذلك مجرد هواية صبيانية أو نشاط إضافي للمنهاج الدراسي. لقد كان مصورا صحفيا يوثـّق العالم من حوله.

افتقر كوبريك للأصدقاء في ثانوية (تافت). فقد أبعده سلوكه الانعزالي عن معظم الطلاب، لكنه ظل منفتحا جدا مع كل من تواصل مع عالمه الخاص. فقد أصبح العديد ممن التقى بهم كوبريك في فترة شبابه جزءا من رحلته المستقبلية نحو صناعة الأفلام. وكان من بين هؤلاء الأشخاص زميله في المدرسة (الكسندر سينغر).

كان (الكسندر سينغر) بمثابة القوة الدافعة والحاسمة في التركيز على مستقبل كوبريك كمخرج سينمائي. وأصبح (سينغر) الآن مخرجا مشهورا لمئات حلقات المسلسلات التلفزيونية الكلاسيكية، مثل "الهارب" و"أغاني شارع هيلز الحزينة" و"كاغني وليسي"، بالإضافة إلى أفلامه الروائية الطويلة، مثل "ريح باردة في آب" و"الذات ٥٩" و"وجوه عديدة للحب"، علاوة على عروضه التلفزيونية التي استمرت في التسعينيات، ومنها "رحلة النجوم: الجيل القادم" و"عمق الفضاء التاسع".

التقى (الكسندر سينغر) وستانلي كوبريك بادئ الأمر في مدرسة (تافت) حيث انصب اهتمام كليهما في متابعة أحلامهما بالتصوير الفوتوغرافي أكثر من متابعتهما للمنهاج الدراسي المفروض في مدرسة (تافت)، كان (أليكس) مهتما أيضا بالتصوير الضوئي، إلا أنه لم يكن من أعضاء فريق السيد (سوليفان) للتصوير مع ستانلي و(برنارد كوبرمان). لقد كان (أليكس) منغمسا بالرسم بالألوان الزيتية والرسم بالرصاص، وكان عضوا في البرنامج الفني للمتقدمين في مدرسة (تافت) بإدارة (هيرمان غيتر). وبينما كان

(الكسندر) يخطط لإخراج حلقة جديدة من "رحلة النجوم: الجيل القادم"، بعد أكثر من خمسين سنة على لقائه الأول بستانلي كوبريك في إحدى قاعات مدرسة (تافت)، فكر (الكسندر) بذلك اللقاء الذي قولب حياة كليهما وزودهما بالمعلومات والمعرفة.

"كنا في السادسة عشرة. كان ستانلي مصورا في جريدة المدرسة والتقط صورة لسباق فاز به أحد طلاب المدرسة. ثم أشار لي أحدهم بأن هذا هو الشخص الذي التقط تلك الصورة، فقدمت له نفسي وتجاذبنا أطراف الحديث. لقد أثارت أعماله الفوتوغرافية اهتمامي، خصوصا أني بدأت حينذاك بالتعامل مع التصوير الضوئي بشكل جاد. كان التعرف على مصور لديه الخبرة الوافية شيء مفيد ويقع في مجال اهتمامي أيضا. كان متطورا من حيث العملية الفوتوغرافية برمتها، فقد أفاد من غرفته الخاصة في المنزل لتظهير الصور التي التقطها بنفسه، بالإضافة إلى طباعتها على نحو ممتاز. إن قلة من الأشخاص فقط أثاروا اهتمامي في المدرسة، وكان كلانا يؤثر الانعزال في المدرسة بشكل نسبي، ونتابع مسيرتنا الخاصة في التطور واكتشاف الذات. وهذا هو مصدر بداية اهتمام واحدنا بالآخر."

كان ستانلي يعرف (أليكس) كفنان ألّف القصص ونشرها في مجلة "الفن الأدبي" التابعة لمدرسة (تافت). لقد انجذب الشابان لبعضهما من خلال اهتماماتهما المشتركة، وكان لديهما شعور فطري بإمكانية إرشاد أحدهما للآخر في البحث عن الطرق اللازمة للتعبير عن الإمكانيات الإبداعية الداخلية التي تشكل الحافز لهما.

بدأ ستانلي و(أليكس) بقضاء أوقات طويلة سوية يناقشان الخطط الفنية للمشاريع المستقبلية. وكان (سينغر) يتردد بكثرة على منزل ستانلي الكائن في جادة هاريسون ١٨٧٣ وأعجب لرؤية عائلة ستانلي تعيش نمطا من الحياة أرقى من العالم الذي عرفه (أليكس). ويذكر (سينغر): "كان ستانلي أغنى فتى قابلته في حياتي. فالناس الذين عرفتهم في الحي الذي أقطنه وفي حياتي الشخصية بالكاد استطاعوا تسديد أجرة مساكنهم، مهددين دوما بالطرد منها في حال تخلفوا عن دفع الأجرة. لذلك كان لابد من أن الطبيب الذي يعيش في منزل خاص به أن يكون ميسور الحال. لم يتوفر لدينا منزل خاص بنا في ذلك الوقت. كنا نعيش في شقق سكنية في برونكس وكانت العائلات تبدل شققها على نحو منتظم قبل استحقاق دفع مزيد من الأجرة في حال بقائها في نفس هذه الشقق، لذلك غدت هذه وسيلة لتجنب دفع الإيجار عبر الانتقال من المسكن قبل أن يصل صاحب العقار إلى المستأجر.

وكثرت عملية انتقال العائلات لدرجة أني لم أعرف أحدا عاش في منزل خاص به، على العكس من ستانلي الذي كان أول شخص التقيت به يسكن مع عائلته في منزلهم الخاص."

"كان والده من هواة التصوير وشجعه في مغامراته الفوتوغرافية ووفر له 'غرفة مظلمة' لتظهير الصور، وهذا يعني أنه حصل على الكثير من الدعم والمساعدة."

سكن (سينغر)، على غرار كوبريك، في أماكن مختلفة من برونكس. فقد قطن الشارع ١٩٦ بالقرب من (كينغزبريدج رود) عندما التقى بكوبريك للمرة الأولى. كانت هذه الشقة السادسة التي سكنتها عائلة (سينغر) قبل أن تستقر نهائيا في منطقة طريق (كينغزبريدج) خلال الحرب العالمية الثانية.

كان (هاورد سيلفر) يعيش في مبنى للشقق السكنية في الجهة المقابلة من الشارع الذي وجد فيه منزل كوبريك الخاص به في جادة هاريسون. ويذكر (سيلفر) مشيرا إلى قناة مياه (كروتون) التي تم بناؤها عام ١٨٤٢: "كان لديهم كلب ضخم شرس قاتم اللون. وكان هناك إفريز مرتفع في فناء المبنى، بينما كانت تمر هذه القناة خلف المنازل كلها." لقد كانت من أضخم القنوات المائية الحديثة المبنية من صفوف متراصة من الآجر. كانت المواسير الحديدية تنقل الماء من نهر (هارلم) على جسر القناة. "لم يكن بمقدورك الوصول إلى هذا الجزء المرتفع إلا إذا مشيت لمسافة لابأس بها، وفي حال صعدت إلى تلك البقعة – حيث كنا نلعب الكرة أحيانا – فإن العودة إلى منزلنا تتطلب القفز فوق السياج ثم الدخول عبر فناء أحد الأبنية. حاولت اجتياز الطريق في إحدى المرات من خلال فناء منزل ستانلي، فخرج والده وأطلق الكلب في أثري. فاضطررت للجري والقفز للنجاة بحياتي. ثم لقنني الدكتور درسا حذرني فيه من دخول فناء منزلهم مرة ثانية. لقد اعتاد ستانلي أن يلعب معنا كرة الستيكبول في الطرقات – كان أكبر سنا من باقي أفراد مجموعتي. وبعد أن غادرت الحي لم أتصل به لسنوات عديدة إلى أن أصبح مخرجا سينمائيا. وبعد سنوات قليلة، نال ستانلي شهرة واسعة لفيلمه '٢٠٠١' حيث علمت أنه هو ذلك الشخص الذي كان يسكن في حيّنا."

كان (هاورد ساكلر) طالبا أيضا في ثانوية (تافت). وُلد (هاورد) في بروكلين عام ١٩٢٩ وبدأ دراسته الثانوية في مدرسة (ستوفيسانت) قبل الانتقال إلى ثانوية (تافت). كان (هاورد) طالبا لامعا ومتفوقا في مادة اللغة الإنجليزية. إن (هاورد) الذي ألّف فيما بعد مسرحية "الأمل الأبيض الكبير" التي حازت على جائزة البوليتزر، كان يكتب زاوية في

(مجلة تافت النقدية)، كما كان عضوا في النادي الأدبي التابع للمدرسة. قام ستانلي لاحقا باختيار مهارات (هاورد) الكتابية عندما تطلع لإخراج باكورة أفلامه الطويلة.

كان (هيرمان غيتر) هو المسؤول عن البرنامج الفني في ثانوية (تافت)، وكان بدوره أيضا حافزا مشجعا في طبيعة كوبريك الفنية. بدأ السيد (غيتر) مهنته في التدريس، التي امتدت على مدى سبعة وأربعين عاما، في ثانوية (دو ويت كلينتون). ثم أتى إلى مدرسة (تافت) عند افتتاحها عام ١٩٤١، وظل مدرسا فيها إلى أن تقاعد عام ١٩٧٢. كان السيد (غيتر) أيضا رساما جداريا بارعا وأنتج عدة أفلام عن الوسائل الفنية. كما حصل (غيتر) على حقوق براءة اختراعه لمشروع استعراض الشرائح الفوتوغرافية الخاصة عُرف باسم "مشروع سلايد O" الذي أتاح للأطباء وأطباء الأسنان البحث السريع في مراجعهم الفوتوغرافية للوسائل الطبية الإيضاحية. استخدم هذا الاختراع أفلام عيار ١٦ ملم للعمليات الطبية من أجل صنع السلايدات كي يتسنى للأطباء القيام بمراجعة سريعة لمختلف نواحي تلك العمليات بطريقة طولانية. لقد اكتسب (هيرمان غيتر) ثقافته بمجهوده الذاتي. فهو عاشق وطالب في التصوير السينمائي تمحور هدفه الرئيس كأستاذ على خلق الحافز والإلهام.

عندما بلغ التاسعة والثمانين عام ١٩٩٢ وبعد تناوله الغداء في مطعم الحي، حيث يتناول عشاؤه يوميا مرتديا بذلة وربطة عنق، استغرق في ذكرياته حول لقاءاته مع ستانلي كوبريك وقال: "كان ستانلي ذكيا ومهتما في الأمور التي تثير اهتمامه فعلا. وبمعنى آخر، كان سجّله مزريا في مواد الرياضيات والفيزياء والعلوم ولا يعود ذلك إلى عدم مقدرته على التفوق بهذه المواد بل لأنها لا تثير اهتمامه. لقد أتى إليّ مسرعا في أحد الأيام وقال: 'سيد غيتر .. لقد أعلمتني لجنة البرامج أنه ينبغي عليّ الحصول على حد أعلى من ساعات الدراسة كي يتسنى لي نيل شهادة الدبلوم والتخرج.' لم يكن بحاجة إلى هذا العدد من الساعات الدراسية للالتحاق بالجامعة ولكن من أجل مغادرة المدرسة الثانوية فقط. فأخبرته 'بالطبع .. حسناً .. ما هي الأعمال الفنية التي تؤديها؟ أحضر بعض أعمالك الفنية أو رسوماتك أو لوحاتك الزيتية أو المائية – أي شيء تريده – كي أتمكن من غض النظر على وضعك ونعلن أنك مؤهل للحصول على حد أعلى من الساعات الدراسية في مادة الفن.' فرد قائلا 'آه .. أنا لا أقوم بمثل هذه النشاطات. أنا مصور فوتوغرافي.' فقلت له 'حسناً، هذا يعتبر فن أيضا.' فأشرقت عيناه لهذه الكلمات. وفجأة وجد شخص يستطيع التحدث إليه."

كان (غيتر) مدرسا خبيرا ركز جهوده على تنمية مواهب الطلاب أكثر من عملية فرض منهاجهم الدراسي، وخلق الجو المناسب لعقلية الفنانين الشبان. كان (الكسندر سينغر) من طلاب السيد (غيتر) أيضا وكان يقوم بالرسومات في حصة السيد "غيتر"، الذي اعتبر تلك اللوحات "أعمال فنية رائعة". ويقول (الكسندر سينغر): "من المؤكد أن حضور دروس غيتر ساعدني على التخرج. كنت طالبا مدقعا في الفقر، وهذا لم يزعجني فحسب، بل كان شوكة أخرى تذكرني كيف ينبغي أن أتابع أحلامي بمفردي. كنت مدمنا على التعلم وتواقا للتعلم. فإما لم أكن راضيا عما أتلقاه من التعليم أو عن مفهوم المدرسة حول الأشياء الهامة التي ينبغي التركيز عليها. هذه حالة للأطفال ذوي النضوج الفكري المبكر، وهي حالة بحاجة لاهتمام خاص، وهذا يصعب تحقيقه في مدرسة عادية. فمدرستي كانت لأبناء الطبقة العاملة، وهذا شيء تلائم مع وضعي. ولم أواجه سوى النزر اليسير من الإزعاجات. فقد كنت أقوم بواجبي على أكمل وجه. لذلك كان الأمر سهلا نسبيا للمتابعة والازدهار ضمن نطاق محدود."

لقد دارت أحاديث طويلة بين السيد (غيتر) و(أليكس) وستانلي حول الخاصية الفوتوغرافية للصور المتحركة. وعرض الأستاذ على ستانلي و(أليكس) أفلام الـ ١٦ ملم التي صممها لعرض الوسائل الفنية. "كنت أحاول أن أعرض على ستانلي أساليب مختلفة للصور المتحركة فوجدت فيه حماساً خاصاً وإحساساً معيناً لاستعمال الكاميرا كوسيط فني، كما يستعمل الفنان لوحة مزج الألوان وقماش الرسم والفرشاة. فالكاميرا كانت وسيلته وكان يرسم بواسطتها."

جرت تلك الوقائع عام ١٩٤٥ حين كان إنتاج الصور المتحركة محصور بشكل عام في هوليوود. وكان من الصعب على الطلاب الحصول على معدات تصويرية ١٦ ملم أو ٨ ملم على العكس من الجيل الجديد من صانعي الأفلام الذين ولدوا في تلك الفترة ثم بلغوا سن الرشد في ستينيات القرن العشرين. فصناعة الأفلام لم تكن جزءا بعد من نظام المدارس في مدينة نيويورك. لقد بدا على السيد (غيتر) أنه كان مغرماً بأحاديثه التي أجراها مع (أليكس) وستانلي حول الاستكشاف السينمائي. إن اهتمام الشابين تركز على التصوير الفوتوغرافي الثابت، وهذا ما دفع بالسيد (غيتر) على تشجيعهما على التفكير بوسائل فن التصوير السينمائي التي مضى على ابتكارها حينذاك حوالي نصف قرن. لقد أمضى ستانلي ساعات طويلة مع كاميرته نوع (غرافليكس) يقوم بالتجارب على تشكيل

الصور والإضاءة والعدسات بينما كان يراقب في (الغرفة المظلمة) كيف تأخذ هذه الصور شكلها في الصندوق السحري. إن أفكار ستانلي كوبريك الشاب وطموحاته الفنية حثته على إجراء أحاديث مطولة مع (هيرمان غيتر) حول فلسفة صناعة الأفلام السينمائية التي بدأت تتفاعل في أعماقه. "كان رأيه حول الموضوع مثيرا للاهتمام. لقد تعيّن على هذا الأسلوب أن يكون بمثابة التجربة لاكتشاف آفاق وأفكار لم يسمع بها أحد من قبل. فقلت لنفسي فجأة 'يا للهول، هذا الفتى هو بيكاسو فن التصوير السينمائي'." استمر ستانلي بإنتاج صوره بينما تابع السيد (غيتر) يغرس في ذهن الفتى أن التصوير الفوتوغرافي هو أحد الفنون. كان يعرض على الطلاب كجزء من منهاجهم الدراسي شرائح فوتوغرافية (سلايدات) للوحات عظيمة من أعمال مشاهير الرسامين أمثال (سيزان) و(رينوار) و(سيوارت) و(بيكاسو) وغيرهم. كان (الكسندر سينغر) يصنع رسومات مترابطة باتساق، بينما استغل ستانلي الفرصة للتعبير عن الأفكار البصرية. ويقول (هيرمان غيتر) حول هذا الأمر: "استطاع الرسم بأسلوب حرّ لخّص رؤيته المتراكمة حول تحديد الأشياء. لم يعنى بالتفاصيل الصغيرة، لكن أسلوبه كان مطلقاً للعنان يستطيع الوصول إليك بواسطة ما يمكن أن يطلق عليه 'علم الحركة البصرية'، وهذا أفضل وصف ينطبق عليه."

بعث السيد (غيتر) في شهر أيار ١٩٥٩ برسالة إلى ستانلي كوبريك في استوديوهات (يونيفرسال إنترناشيونال بيكتشرز) حيث كان ستانلي يخرج فيلمه "سبارتاكوس". واستلم المعلم جواب رسالته في ١٧ حزيران، المتضمن اعتذار ستانلي عن هذا التأخير في الرد على رسالة أستاذه المؤرخة في ٧ أيار وبرر أنه كان منهمكا في صناعة فيلمه "سبارتاكوس" طوال أيام الأسبوع منذ شهر شباط وأنه بقي شهرين لإنجاز تصوير الفيلم. وأخبر أستاذه السابق بأن (الكسندر سينغر) يسكن في لوس أنجلوس وعمل في مجال الأفلام لصالح (إيسلي ستيفنز)، الذي أسس شركته الخاصة لإنتاج الأفلام. كما ذكر كوبريك في جوابه لـــ (غيتر) أنه يسترجع الذكريات مع (أليكس) حول النقاشات المثيرة والمحفزة التي كانت تجري في حصة درس الفن. واختتم كوبريك جوابه طالبا من (غيتر) الاتصال به في حال حضوره إلى هوليوود لقضاء الإجازة. وفي مراسلة أخرى جرت في شهر كانون الثاني ١٩٦٧ بعد إصدار فيلم "باري ليندون"، ردّ كوبريك مرة ثانية على رسالة استلمها من أستاذه السابق لمادة الفن أخبره فيها أن ذكرياته حول أستاذه ودروسه كانت أفضل شيء حصل عليه من ثانوية (تافت). وأخبر (غيتر) أيضا أنه كان مصدر إلهام له في مرحلة حساسة من حياته. وفي هذه

المرة قام (غيتر) بإغراء فضول كوبريك الأسطوري بأن كتب لتلميذه السابق حول مشاهدته لفيلم صامت بعنوان "كين وآرتيم" جرى تصويره عام ١٩٢٩، وهو من إخراج (بافل بيتروف بيتوف)، وأكد لستانلي أن هذا الفيلم لم يفارق مخيلته أبدا، موضحا أن الفيلم، الذي اقتبس قصته عن أحد أعمال (مكسيم غوركي)، أضيف إليه الصوت عام ١٩٣٢ من قبل (إيبل غانس). فردّ كوبريك، ذلك الفضولي الدائم والتواق لمشاهدة الأفلام، على رسالة (غيتر) قائلا بأنه سيبحث عن الفيلم في أرشيف المسرح الوطني للأفلام في لندن، وسيبعث برسالة أخرى بعد مشاهدة الفيلم.

عندما بدأت صفات ستانلي كوبريك الفنية تترسخ، كانت عواطفه تنمو وتتطور على مستوى آخر. فالمشاعر الرومانسية شقت طريقها إلى قلب كوبريك المراهق. عندما كانت عائلة كوبريك تسكن في جادة شكسبير ١٤١٤، تعرف ستانلي على (توبا ميتز). ولدت (توبا إيتا ميتز) في الساعة السابعة والربع من صباح ٢٤ كانون الثاني ١٩٣٠ في مشفى (هولي نيم) في (تينيك) بنيوجرسي، حيث كانت عائلة (ميتز) تسكن أصلا في (كليف سايد)، نيوجرسي. كان (هنري) شقيق (توبا) أكبر منها بست سنوات وهو من مواليد شهر نيسان ١٩٢٣. كان والد (توبا)، (هيرمان ميتز)، صائغ مجوهرات ولد في (هاسينبوث)، لاتفيا، وكان عمره خمسون سنة عند ولادة طفلته. أما والدة (توبا) التي تدعى (بيسي سيلفرمان ميتز) ولدت في الولايات المتحدة. هاجر (هيرمان ميتز) إلى الولايات المتحدة عام ١٩١٢ قادما من (بريمن) في ألمانيا على متن سفينة (كرونبرينزيسن سيسيلي) بعد أن كان يعيش في (آنتويرب) ببلجيكا. كان ستانلي و(توبا) يقطنان في نفس المبنى الكائن في جادة شكسبير. وقد وصف (جيرالد فرايد)، الذي أصبح لاحقا معاونا لكوبريك، (توبا) على أنها أجمل فتاة في ثانوية (تافت).

لقد ذهبت (توبا) إلى مدرسة (P.S. ١٠٤) وكانت طالبة متوسطة بمعدل سلوك جيد. وكانت عضوا في نادي الرسوم المتحركة وفي نادي المسرح الهزلي في مرحلة الدراسة الإعدادية حيث أظهرت اهتماما لتصبح فنانة واعدة. كما كانت تنمي نوعا من المصاهرة مع الأدب وتقدمت إلى امتحانات نشاطات المنهاج الإضافي في الطباعة والقراءة، بينما احتل الرسم والقراءة حيزا خاصا عندها.

ثم التحقت (توبا ميتز) بثانوية (تافت) في شباط ١٩٤٥، حيث بقيت سنة واحدة لستانلي لإكمال دراسته الثانوية. وتخرجت عام ١٩٤٨ بعد أن أظهرت نسبة متوسطة في

حضور الدروس واستمرت مواهبها المبكرة في الرسم بالنمو. ونجحت في امتحان مادة الفن التي درّسها (هيرمان غيتر) بمعدل ٨٠% عام ١٩٤٧ و٨٥% عام ١٩٤٨. إن التراث الذي خلّفه السيد (غيتر) لطلاب برونكس كان بمثابة دعم غير مشروط لأي واحد ممن لديه الرغبة في أن يكون فنانا، لأن مفهومه حول الفنان تخطى تقاليد عصره. إذا كان بمقدورك الرسم أو التقاط الصور أو التفكير بصناعة الأفق السينمائية، فإن السيد (غيتر) كان مستعدا لتبنيك واحتضانك.

تخرج (الكسندر سينغر) من (تافت) في حزيران ١٩٤٥، ونشر اسمه في الكتاب السنوي للمدرسة بين أعضاء الفريق الفني. كان (الكسندر) يصغي لنداء صادر عن أعماقه كي يمتهن الفن.

لقد كان معدل كوبريك في المدرسة الثانوية ٦٨% بالنسبة للكتب والمقالات التي تحوي معلومات تتعلق بسيرة شخص أو حياته، ولكن عند تخرجه من ثانوية (ويليام هاورد تافت) في كانون الثاني ١٩٤٦، وصل معدله إلى ٧٠,١%. فقد احتل المرتبة ٤١٤ من أصل ٥٠٩ من أقرانه الطلاب، أي أنه كان ضمن الربع الأخير من خريجي صفه. وحصل في الامتحانات النهائيـــة على درجة ٨٥ في العلوم الأحيائية و٧٥ درجة في مادة الجبر و٨١ درجة في اللغة الإسبانية و٨٥ درجة في التاريخ الأمريكي. وكانت عائلة كوبريك ما تزل تقطن حي هاريسون في الوقت الذي تخرج فيه ستانلي من المدرسة.

أما (مارفن تراوب) فقد ذهب إلى مدرسة (دو ويت كلينتون) وتخرج بنفس علامات صديقه ستانلي كوبريك المهووس بالتصوير. وقد أرسلت إضبارة ستانلي من مدرسته الثانوية إلى مجمع جامعة نيويورك في شهر تشرين الثاني ١٩٤٥ وإلى البرنامج المسائي للدراسة في جامعة نيويورك أيضا في كانون الأول من نفس العام، وذلك كإجراء تمهيدي لقبوله الدراسي في الجامعة.

إلا أن السجل الرسمي الصادر عن ثانوية (تافت) لم يذكر أي شيء حول نشاطات ستانلي كوبريك في التصوير الفوتوغرافي، مع أنه تمكن في سن السابعة عشرة من بيع إحدى صوره إلى مجلة قومية رئيسة. وهذا يعتبر إنجاز ضخم بحد ذاته، إلا أن النظام التدريسي في ذلك الزمن لم يقرّ بمثل هذه الإنجازات لأن تقييم النجاح آنذاك اعتمد أولا وأخيرا على الوضع الدراسي للطالب وامتحاناته. علاوة على ذلك، فإن تقييم السلوك

الاجتماعي بالنسبة للمواطن الصالح لم يكن يحبذ الفنانين ممن لديهم نزعة التمرد على القواعد أو القيود العادية إلى حد الاستحواذ.

لم تعكس درجات كوبريك الذكاء والطموح المتنامي في هذا الشاب. وعندما كبر اهتمامه بالتصوير الفوتوغرافي وتوسعت إمكانياته الفنية، لم يعد النظام التعليمي التقليدي قادرا على تحديد قدراته الفعلية في الناحية التي ستصبح مهنته في الحياة. إن اهتماماته وأفكاره والمعرفة التي اكتسبها تبلورت عند تطبيقها فعليا في مشاريعه الفوتوغرافية والسينمائية، بينما ظل في صف المدرسة طالبا لا مبالياً ولا حافز له وأظهر القليل فقط من مهاراته الأكاديمية الحقيقية. إن افتتان كوبريك ومعرفته بالأدب طوال فترة حياته لم يظهر في درجاته التي حصل عليها في مادة اللغة الإنجليزية، حيث وصل أعلى معدل له في هذه المادة إلى ٧٥ وتدنى مستوى درجاته إلى ٥٥، حتى أنه حصل في مادة السيد (تريستر) على ٦٥ درجة فقط. كان ستانلي طالبا علّم نفسه بنفسه في التاريخ وبقيت نتائجه تتراوح بين ٧٠ و٧٥ في الدراسات الاجتماعية. أما في العلوم، فقد تراوحت علاماته هبوطا وصعودا بين ٦٥ و٩٥ درجة. بالنسبة للغات الأجنبية، فلم يكن رصيد ستانلي جيدا فيها، حيث أنه حافظ على معدل ٦٥ في اللغة الإسبانية، بينما تراوح معدله في مادة الجبر بين ٦٠ و٦٥.

ظهر كوبريك في الكتاب السنوي لمدرسة (تافت) الصادر عام ١٩٤٦ على أنه عضو في مجلة المدرسة للنقد الأدبي خلال الفصل الدراسي المنتهي في حزيران ١٩٤٤، كما أظهر هذا الكتاب أن ستانلي كان عضوا في جوقة المدرسة الموسيقية. ووردت تحت صورته المنشورة في هذا الكتاب، والتي بدا فيها كمراهق يمر بمرحلة حرجة، الكلمات التالية: "كان دائما من المتحمسين في مجلة تافت للنقد الأدبي". لقد عرضت صورة تخرج ستانلي كشاب متأنق في تصفيف شعره، وكان ثابت النظر لا تطرف له عين وحاجباه مشدودان بشكل واضح.

لم يكن سهلا على كوبريك الحصول على قبول دراسي في جامعة نيويورك. ففي عام ١٩٤٦ قام آلاف من المجندين بالعودة للوطن من الحرب العالمية الثانية واعتمد التسجيل في الجامعة الأفضلية للطلاب الواردة أسماؤهم أصلا في قائمة المجندين، وهذا ما جعل اسم كوبريك يندرج في آخر تلك القائمة بسبب وضعه الدراسي ودرجاته الضعيفة، مما أدى إلى رفض طلب قبوله في الجامعات التي تقدم إليها.

لذلك اضطر ستانلي للتسجيل في حصص دراسية مسائية في كلية المدينة باعتبارها الفرصة الوحيدة التي ستؤهله في نهاية المطاف للانتساب إلى كلية عادية بدوام نهاري.

إن حماس كوبريك لمتابعة مسيرته الفنية في الحياة جعله يلتفت إلى مجلة (لوك). فقد كان لتوه مصورا محترفا باع صوره إلى هذه المجلة القومية المعروفة. في الحقيقة لم يتسنى لكوبريك فرصة الدراسة الجامعية، إلا أن أبواب الثقافة الذاتية كانت مفتوحة أمامه على مصراعيها.

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

تبدأ مهنة ستانلي كوبريك كمخرج سينمائي بالتقاء ناحيتين هامتين: ولعه المبكر بالأفلام وعمله كمصور فوتوغرافي محترف. وكباقي صانعي الأفلام أمثال (جان لوك غودارد) و(فرانسوا ترافو) و(مارتن سكورسيزي) و(كوينتن تارانتيو)، يعتبر ستانلي كوبريك عاشقا للسينما ونصّب نفسه مؤرخا سينمائيا يتمتع بمعرفة واسعة وشغف كبير بماضي السينما وحاضرها ومستقبلها.هذا وتظهر دراية كوبريك ومعرفته التقنية والجمالية للفن ومهنة التصوير الفوتوغرافي كوسيط في كل لقطة ومشهد من تاريخ أفلامه السينمائية.

إن منشأ المخرجين السينمائيين متعدد الجذور. فهم يتحدّرون من المسرح، مثل (أورسون ويلز) و(إيليا كازان)، ومن النقد السينمائي(غودارد) و(ترافو) و(إريك رومر)، ومن إنتاج الأفلام (روبرت وايز) و(روبرت باريش)، ومن البرامج التلفزيونية التجارية أمثال (ريدلي سكوت) و(آلان باركر)، ومن فن التصوير السينمائي (فيكتور فليمنغ) و(هاسكيل ويكسلر) و(نيكولاس رويغ) ومن كتابة الأفلام (وودي آلان) و(جيمس ل. بروكس). بينما يبزغ نجم باقي المخرجين السينمائيين من مجالات مختلفة كالرقص والشعر والرسم والفنون التصويرية والفنون ذات الصلة ومن كل صنوف الحياة غير الفنية. مع أن فن التصوير السينمائي أنجب العديد من المخرجين، فإن فن التصوير الفوتوغرافي الثابت أنتج القليل منهم فقط، وعلى رأسهم ستانلي كوبريك. ويتبع لهذه الفئة (غوردون باركس) الذي عمل لدى مجلة (لايف) كمصور لمدة خمس وعشرون سنة. وهناك (كين راسل) الذي عمل أيضا كمصور مستقل لدى (بيكتشر بوست) و(الاستريتد)، بالإضافة إلى مصوري الأزياء في نيويورك، أمثال (جيري شاتزبرغ) و(ديك ريشتاردز) و(هاورد زيف).

إن عمل ستانلي كوبريك كمصور موظف لدى مجلة (لوك) لفترة تزيد عن أربع سنوات قد ساعد في تحويل هذا المصور إلى صانع أفلام. فنضجُ كوبريك ما هو إلا رحلة في عدد لا حصر له من أفلام التصوير الضوئي بالأبيض والأسود، حيث اكتشف هويته الفوتوغرافية لتفضي برحلته هذه لاحقا إلى دخول التجارب السينمائية الجريئة. إن المهام التي أوكلتها هذه المجلة الاحترافية لكوبريك وتقييده بمواعيد زمنية محددة طورت قدراته وصقلت مهاراته لإنجاز العمل حسب الطلب وبالطريقة الفنية الاحترافية. لقد تعلم كوبريك إخراج مواضيعه وضبط الإضاءة والظل وفهم عدسات التصوير وتشكيل الصور وموازنتها جميعها ضمن إطار الصورة. لقد وصل كوبريك إلى مرحلة الاكتفاء الذاتي في مقتبل العمر بنفس الحيوية والحماس عندما كان ينظر من خلال عدسة الكاميرا في صباه، حيث تطور من طالب ضعيف المستوى في برونكس إلى محترف نيويوركي يقرّ الجميع بجرأته الفنية.

باع ستانلي كوبريك العديد من الصور الفوتوغرافية لمجلة (لوك) قبل أن يعمل لديها كمصور بينما كان طالبا في ثانوية (ويليام هاورد تافت). ولكن عندما وجد نفسه عاجزا عن الالتحاق بالجامعة وخلال فترة حضوره الدراسة المسائية في (كلية المدينة) بنيويورك، عرضت (هيلين أوبريان)، رئيسة قسم التصوير الفوتوغرافي في مجلة (لوك) على المصور الشاب فرصة العمل في هذه المجلة.

وقال كوبريك لـــ (مايكل سيمينت): "عملت لدى مجلة لوك منذ السابعة عشرة إلى أن بلغت الواحدة والعشرين. وقد كان ذلك بالنسبة لي فرصة رائعة للحصول على هذه الوظيفة بعد التخرج من المدرسة الثانوية. وفي الحقيقة أني أدين بالكثير لهيلين أوبراين التي كانت تشغل منصب محررة الصور الضوئية وكذلك إلى المدير العام جاك غوننر. كانت هذه الخبرة التي اكتسبتها عظيمة جدا بالنسبة لي، ولا يقتصر ذلك على الأشياء الكثيرة التي تعلمتها عن التصوير الفوتوغرافي، بل لأنها أكسبتني ثقافة سريعة لمعرفة الحياة العملية."

كان (غاردنر كاولز) محرر الأخبار لدى (دي موا ريجيستر) وصحيفة (تريبيون) التي كانت ملكا لوالده. تابع (غاردنر)، المعروف باسم (مايك) بين كل أصدقائه، دراسته في (إكستر) و(هارفارد)، حيث كان محررا لجريدة (ذي كريمزون) وقد تأثر (كاولز) بردود القراء على الصور الأخبارية وتركيب الصور والنصوص المنشورة حولها، وطلب

من الدكتور (جورج" غالوب) أن يجري له دراسة حول الموضوع، وذلك كان هذا أول تكليف لإجراء استطلاع لرأي الجمهور. وتوافقت النتائج مع حدس (كاولز) فقرر استحداث مجلة مصورة في الوقت الذي لم تظهر فيه بعد مجلة (لايف). وبدأ (كاولز) مجلة (لوك) في كانون الثاني ١٩٣٧ في (أيواه) ثم نقلها إلى مدينة نيويورك في ١٩٤٠.

كان (كاولز)، وهو من أصحاب الفكر الليبرالي وعضوا قديما في الحزب الجمهوري، صديقا لـ (نيلسون روكفيللر) و(جوك ويتني) وعائلة (آلدريتش) وعائلة (فاندربيلت) و(توماس ي. يووي) و(إيرل وارين) و(برنارد باروش).

كانت مكاتب مجلة (لوك) موزعة على عدة طوابق في بناء يقع في الجادة الخامسة ٥١١. وضمت هذه المكاتب أقسام التنفيذ والتحرير والتصوير الفوتوغرافي، وكان القسم الأخير يعنى أيضا بتظهير الصور وطباعتها. كما كانت الاستوديوهات الموجودة فيها تساعد المصورين على التصوير ضمن شروط يمكن التحكم فيها بالإضاءة. أما كوبريك فقد أوكلت إليه مهمة الخروج لالتقاط الصور التي يحتاجها المحررون الذين تركز عملهم على استعراض ثمانية آلاف صورة والاختيار منها من أجل العدد الواحد لهذه المجلة نصف الشهرية.

وساهم كوبريك في عد المجلة الصادر في ٨ كانون الثاني ١٩٤٦ بصورة رجل يقرأ كتاب عن الأبراج الفلكية وذلك من أجل إدراجها في زاوية "عيادة الشخصية" في مجلة (لوك). وكان موضوع ذلك العدد "هل تؤمن بالقضاء والقدر؟" وتضمن الاختبار الموجز في هذه الزاوية أسئلة ذات خيارات متعددة لاختبار محصلة شخصية القارئ بحيث يجري تصنيفها وتحليلها عند الانتهاء من الإجابة على هذا الاختبار.

وفي عدد ١١ حزيران، نشرت سلسلة متعاقبة من ١٢ لقطة فوتوغرافية تحت عنوان "امرأة تشتري قبعة". كان هناك سطران للتعريف بالصور ذكر فيهما "الكاميرا الخفية لمصور لوك" يليهما صورة لامرأة تجرّب عدة قبعات في مخزن (أوهربانش) للألبسة في نيويورك. وقد جرى التقاط كافة الصور من نفس وضعية الكاميرا وبنفس الحجم. وقد بدت هذه الدزينة من الصور وكأنها سلسلة متتالية في شريط سينمائي، بحيث حافظت تلك الصور على الاستمرارية في تصوير حركة ردود فعل المرأة على خيارات القبعات الموجودة أمامها.

وفي ٢٣ تموز ١٩٤٦ التقط كوبريك صورا لوجوه (لي باومان) و(هاري كوهن) و(ماريو ماسكولو) و(فنسنت كاستيللو) و(مانينغ هالبيرت) من أجل زاوية "لقاء الناس"

تحت عنوان "كم مرة تقدمت فيها للزواج؟" تميزت الصور التي التقطها ستانلي بالبراعة والاحتراف. فقد بعثت هذه الزاوية الدائمة في مجلة (لوك) بمصور باحث إلى الشارع لالتقاط صور للناس المتوسطين والبارزين حيث كان يتوقع منهم الإجابة على سؤال اليوم.

ثم قام كوبريك في عدد المجلة الصادر في ٢٠ آب بالتقاط سلسلة مؤلفة من ثلاث صور كخاتمة لمقال فكاهي منشور على صفحتين. أبرزت الصفحة الأولى صورة شمبانزي مذيلة بتعليق مفاده "كيف ينظر القرد للناس"، بينما تُعرض الصور في الصفحة الثانية من وجهة نظر الشمبانزي وهو حبيس القفص في حديقة الحيوانات. وقد طبعت الصور كي تبدو كسلسلة من صور شريط سينما سكوب على عرض الشاشة. فقضبان القفص تظهر صعودا وهبوطا في الصورة، بينما يقف الناس خلف القضبان للتفرج على القرد.

كما أن اختبار الصور الموجز كان مقالا دائما أيضا في مجلة (لوك). تم استخدام سلسلة من عشرين صورة لهذا الاختبار متعدد الخيارات. وقد قام محرر ضيف دوري باستضافة هذه اللعبة التي تتطلب تحصيل ٦٥ إلى ٩٠ نقطة بحيث تعطى خمس نقاط لكل إجابة صحيحة. وفي عدد ٣ أيلول ١٩٤٦، كان المحرر الضيف (بوب هوك) الذي اعتبر سيد الاختبارات الموجزة في البرنامج التلفزيوني (بوب هوك شو) الذي يعرض مساء الاثنين في محطة (سي.بي.إس)، وقد تم استخدام العديد من المصورين والمصادر للصور المطلوبة في الاختبار. وقد ساهم هنا كوبريك بصورة للافتة كُتب عليها "اشتر كفالة النصر" مع سهمين يشير أولهما إلى اليمين بجهة (شارع ساكس الرابع والثلاثين)، بينما يشير السهم الآخر إلى اليسار صوب جهة (غمبلز). ويقول التعليق المضاف للصورة "تشير اللافتة إلى احتمال وجودك إما في (أ) شيكاغو، (ب) سان فرنسيسكو، (ج) مدينة نيويورك، (د) نيوأورليانز."

بدأ كوبريك بالحصول على مهمات كثيرة لزاوية "لقاء الناس" الدائمة في المجلة، وتطلب منه ذلك التجول في الطرقات لالتقاط صور وجوه الشخصيات المحلية والقومية لذلك اليوم. وقد التقط ١١ من أصل ١٢ صورة لهذا المقال المنشور في عدد ١٧ أيلول. وطرح السؤال التالي على عدد من المشاهير "ماذا كان طموحك في طفولتك؟". ومن بين أولئك الذين جرى تصويرهم ومقابلتهم الملحن (ساني سكايلر) والمذيع الإذاعي (آرت فورد) وصاحب أحد المطاعم (د.ل. توفينيتي) والمنتجة الإذاعية (مارثا راودتري) وعازف

الهرمونيكا (جون سيباستيان). كما التقط كوبريك لهذا العدد صورة درامية بزاوية منخفضة جدا مع إضاءة قوية لامرأة تفتح برقية لـ (إرنيست ديشتر)، بروفيسور الاختبار النفسي الموجز، "هل تعاني من أمراض خيالية؟".

وفي عدد المجلة ١٠ تشرين الأول التقطت كاميرا كوبريك العفوية صورا لرجال ونساء وأطفال في قاعة الانتظار لعيادة طبيب أسنان. وكانت الصور الثماني عشر عبارة عن قصة قصيرة لشخصيات هؤلاء الناس في حالة الانتظار أثناء معاناة الألم وهم يفكرون بمصيرهم متمنين لو كانوا في مكان آخر. على العكس من صور البورتريه الملتقطة لزاوية "لقاء الناس"، يبين المقال المصور لعيادة طبيب الأسنان قدرة كوبريك على جذب انتباه الناس في جو معين وإبراز مشاعرهم وطبيعتهم الشخصية. وتتميز بعض هذه الصور بصفة خاصة وكأنها مأخوذة كيفما اتفق وربما التقطت بواسطة الكاميرا الخفية. وتظهر باقي الصور المركّبة بدقة عين كوبريك المتطورة بالنسبة للضوء والفراغ.

أما في زاوية "لقاء الناس" المنشورة في عدد ٢٦ تشرين الثاني، أجاب ١٢ من العاملين الأمريكيين على السؤال "كيف تنفق ١٠٠٠ دولار خلال أسبوع؟". قام كوبريك بتصوير زميل الدراسة في ثانوية (تافت) وصديقه الحالم من برونكس (الكسندر سينغر). ونشرت الصورة بمحاذاة صورة عازف الأكورديون (نيكي مونتان) وتم التعريف بـ (الكسندر سينغر) على أنه مصور فوتوغرافي مستقل. أجاب (سينغر) على هذا السؤال بقوله: "أستأجر استوديو رائعاً وأحضر إحدى الحسناوات من الجنوب لتكون بمثابة موديل وألتقط لها بعض الصور الملونة من أجل أن تكون غلافا للمجلات. وآمل أن أحصل بذلك على ثلاثة أضعاف المبلغ المذكور."

استمر كوبريك في نفس العدد بتصوير العالم من حوله في برونكس. وعلى غرار كبار المصورين الوثائقيين الذين يجوبون الشوارع بحثا عن مواضيعهم، مثل (براساي)، التقط كوبريك سلسلة من الصور لامرأتين تتفحصان تصفيفة شعر إحدى صديقاتهما. يلتقط كوبريك من وضعية واحدة للكاميرا سلسلة صور مفعمة بالحيوية تصلح لأن تكون مشهدا من أحد الأفلام. فالمرأة في الصورة الأولى تخبر صديقتيها عن تسريحة شعرها بحركة إيمائية من يدها. وفي الصورة الثانية تدور هذه المرأة وتقوم صديقتاها بتفحص الجانب الخلفي لهذه التصفيفة، وترفع المرأة في الصورة الثالثة شعرها وهي ما تزال في نفس

الوضعية لتكشف عن الجزء الخلفي من رقبتها ثم تغادر في الصورة الأخيرة تاركة صديقتيها خلفها تضحكان استهجانا للمنظر.

وفي نفس العدد التقط كوبريك صورة لـــ (جوني غرانت) البالغ من العمر ثلاث وعشرون سنة، وهو مذيع كان يستخدم مسجلة لبرنامج إذاعي بعنوان (الربح) يجري خلاله المقابلات مع الناس في متاجرهم أو مكاتبهم أو غيرها من الأمكنة. وتبين صورة هذا الشاب المعروف باسم "جوني يصل فورا إلى مكان الحدث" يتحدث مباشرة إلى فتيات الكورس الموسيقي في الحي اللاتيني بنيويورك.

التقط كوبريك الاثنتي عشرة صورة المستخدمة كلها في زاوية "لقاء الناس" من عدد ١٠ كانون الأول والتي طرحت السؤال التالي "ما رأيك في الأوقات السعيدة؟". لعب اثنان ممن أجريت معهم المقابلة دورا هاما في حياة ستانلي كوبريك الشخصية. كان (مارفن تراوب) أستاذ كوبريك في "الغرفة المظلمة" لتظهير الصور ملتحقا في ذلك التاريخ بسلاح البحرية الأمريكية حيث أصبح المصور الرسمي للسفينة التي يؤدي عليها خدمته العسكرية. وعند عودة (تراوب) خلال الإجازة، التقط له كوبريك صورة جانبية في زيه العسكري. وقال صديق ستانلي الذي سكن في المجمع السكني (غراند كونكورس ٢٧١٥)، وحددت البحرية هويته باسم (إس ٢/سي مارفن تراوب): "لقد تغيرت. اعتدت أن أقضي أسعد أوقاتي في السينما. ولكن منذ أن التحقت بالبحرية صرت أفضل الذهاب إلى الأماكن الخارجية للترفيه عن نفسي." وفي الصفحة التالية بالقرب من المنتج (هارولد شو)، نُشرت صورة لصديقة ستانلي، (توبا ميتز). قالت (توبا) التي تم تقديمها هنا على أنها موسيقية: "إن رسم الأصدقاء بشكل كاريكاتوري أمر مسلّ. فردود فعلهم تظهر كصرخات. وبغض النظر عن وسامتهم، فإن القلق يستبدّ بهم باعتبارها محبة حقيقية."

بدأ انجذاب كوبريك الشديد للسينما يتعاظم. فعندما تناهى إلى علمه أن (آرثر روثستين)، المخرج الفني الفوتوغرافي في مجلة (لوك)، له اهتمام بالسينما ولديه مجموعة ضخمة من الكتب والمراجع السينمائية،أخذ ستانلي يستعير بضعا من هذه المجلدات لتعزيز دراسته وثقافته الذاتية في الصور المتحركة. انصب اهتمام كوبريك بشكل خاص على المؤلفات النظرية للمعلم الروسي (سيرغي آيزنشتاين). وبعد أن قرأ هذا الشاب المولع بالتعليم المواضيع التي تقع في مجال اهتمامه عن طريق استعارتها من الأرشيف الشخصي للمراجع التي يحتفظ بها (روثستين)، لاحظ الأخير بأن ستانلي قد دوّن ملاحظاته في عدد

من تلك الكتب، مشكّلا بذلك مجموعة جديدة غير مرخصة من الكتابات خطها بنفسه صانع الأفلام الناشئ.

من الجدير بالذكر أن عدد مجلة (لوك) الصادر في ٤ آذار ١٩٤٧ نشر مقالة مصورة من ست صفحات حول مترو نيويورك بعنوان "الحياة والحب في مترو نيويورك". كانت الصورة الرئيسة عبارة عن لقطة تبين محطة المترو المركزية المزدحمة بركاب تحيط بهم الدعائم الفولاذية واللافتات. واستطاع كوبريك أن يصور عبر سلسلة من الصور الملتقطة على نحو خفي داخل تلك القطارات أهالي نيويورك من خلال طيف واسع: أوركسترا مؤلفة من ١٥ عازف مع آلاتهم الموسيقية وبصحبتهم مطربة وهم في طريقهم للعزف في إحدى الحفلات الموسيقية؛ شاب يحمل باقة أزهار اشتراها لصديقته ووضعها فوق رأسه لحمايتها من المسافرين المزدحمين وقوفا في القاعة؛ أربع مشرفات مسرح في طريقهن لقضاء حفلة نهارية يوم السبت؛ طلاب يكتبون واجباتهم الدراسية؛ رجل دين تلمودي يتلو على مسامع صديقه صحيفة مطبوعة بلهجة ألمانية خاصة؛ امرأة تحيك الصوف؛ عاشقان يتأملان عيون بعضهما؛ ولد صغير يمد رأسه ناظرا خارج العربة الرئيسة؛ رجل ينام واقفا على قدميه؛ فتاتان نائمتان بلباس النوم؛ رجل يستلقي منبطحا على مقعد بينما يتكئ آخرون مستغرقين في النوم وممسكين برؤوسهم وطفلان يغطان في نوم عميق في حجر والديهما. بالرغم من صعوبة أحوال التصوير، ظل كوبريك مسيطرا على وضعية الصور. وتعرض النتائج التناسق والاتزان والتناغم في تشكيل الصور. وقال المحرر الصحفي (جي. وارين شلوات ج ر) الذي عمل مع كوبريك: "لقد علق ستانلي الكاميرا على عنقه بواسطة شريط جلدي فتدلت الكاميرا بوضعية واضحة. كان يشغل مصراع الكاميرا عن طريق مفتاح كان قد أخفاه في جيبه، ووصل هذا المفتاح بمصراع الكاميرا بواسطة أسلاك أخفاها في كم سترته. لذلك استطاع من خلال هذه التجهيزات النظر والحديث إلى المسافر الذي يجلس بجانبه، ليلتقط وفي نفس الوقت صورة لشخص يجلس في الجهة المقابلة من ممر المترو دون أن يكتشف أحد أمره. كان يجلس في محطة مترو مدينة نيويورك وينظر ويتحدث إلى الشخص الموجود في جهة كتفه الأيسر بينما يكون بالفعل قد ركّز الكاميرا لالتقاط الصور في الجهة المقابلة من ممشى المترو. كان بمقدوره أن يلتقط صورة لامرأة ترضع طفلها دون النظر إليها. لذلك لم يدرك هؤلاء المسافرين أن صورهم تلتقطها عدسة ستانلي." واستمر كوبريك بتطوير أسلوب كاميرته

الخفية. وفي بعض الأحيان كان يخفي سلكا في كيس من الورق ويشغل الكاميرا من خلال فتحة في قعر الكيس.

كان مديرو الأقسام في مجلة (لوك) يحددون نوع القصص المطلوبة ويوكلون المهام المتعلقة بهذا الشأن للمؤلفين والمصورين. كان (جي. وارين شلوات ج ر) الذي أصدر حتى الآن نحو عشرين مؤلفا للأطفال، يعمل في مجلة (لوك) عام ١٩٤٧. وعندما كان (شلوات) يعمل سابقا في استوديو والت ديزني، ألّف لهم سلسلة من القصص، فترك انطباعا قويا لدى مجلة (لوك). وأوكلت هذه المجلة بعض المهام الثانوية لـــ (شلوات) وكوبريك، ويقول (شلوات) حول ذلك: "كان كلانا جديداً في مجلة لوك. كان ستانلي شخصا هادئا وقليل الكلام. وكان يبدو نحيلا وفقيرا إلى حد ما كحالنا جميعا في ذلك الوقت." وعندما تناهى إلى علم كوبريك بأن (شلوات) كان له صلة باستوديو سينمائي، سارع إلى الحديث معه حول خططه السينمائية. "كان إحساسي حينئذ بأن هذا الشاب ليست لديه تلك الشخصية القادرة على التجوال في أرجاء هوليوود وإخراج الأفلام. لقد كان يبدو هادئاً ومتواضعاً جدا. فعندما تكون في موقع التصوير، عليك الصياح على الكثير من الأشخاص عند صناعة الفيلم. لذلك كان لدي انطباع بأنه قادر فقط على العمل الذي يقوم به فعليا."

ثم حصل (شلوات) على منصب محرر أحد أقسام مجلة (لوك) وتقاضى مرتبا بلغ ١٠,٠٠٠ دولار سنويا. ويذكر (شلوات) قائلا: "كنا دوما نقول أنهم لا يعطوننا المال الكافي، لذلك يقدمون لنا المناصب."

في ١٨ آذار ١٩٤٧ ظهرت قصة إنسانية بعنوان "طفل رضيع يرهق رياضي بوزن ٢٠٥ ليبرا"، حيث أمضى كوبريك يوما مع لاعب كرة قدم من كلية كارلتون يدعى (بوب بيلدون) الذي حاول مجاراة الطفل (دينيس هنري) البالغ من العمر خمسة عشر شهرا، وهو ابن بروفيسور في الفيزياء في كلية كارلتون. قام كوبريك بتصوير (بيلدون) بينما يقلد كل الحركات والمناورات التي يؤديها (دينيس) على الأرض والكنبة وطاولة الطعام في محاولة منه لمعرفة فيما إذا كان يستطيع مجاراة هذا الطفل الذي تعلم المشي منذ عهد قريب. إن الصور الملتقطة كانت رائعة وحازت على إعجاب الجمهور. فـــ (بيلدون) والطفل يمشيان على أطرافهما الأربعة ويجلسان القرفصاء ويزحفان معا.

قام كوبريك بالتقاط صورة الغلاف للعدد الصادر في ٥ آب ١٩٤٧ وحصل على ثناء تمثل في ذكر اسمه في أسفل الصفحة. الصورة لولد صغير يستحم ليخفف قيظ الصيف الحار.

وفي هذا الصيف أيضا، أرضى كوبريك ولعه المتنامي بهواية الطيران وذلك بالحصول على شهادة طيار خاص صادرة عن إدارة الطيران الفيدرالية في ٥١ آب ١٩٤٧ خولته لقيادة طائرة بمحرك واحد.

نشر العدد ٦ كانون الثاني ١٩٤٨ ملفا للشخصيات الترفيهية المرتقبة للعام التالي. صور كوبريك، الذي أصبح في سن التاسعة عشرة، الاحتفال بالذكرى الثانية والعشرين لعيد ميلاد (دوريس) وهي تغني بالقرب من تمثال آلهة قديمة، واستعمل إطار الصورة كلها لوصف الفراغ والتعليق على موضوعه.

ذهب كوبريك من أجل عدد المجلة الصادر في ٢٠ كانون الثاني إلى موقع التصوير في (وايكس بار) في بينسلفينيا، وتحديدا إلى (كينغستون آرمري) حيث كانت تجري مسابقة لنفخ العلكة برعاية (شركة علكة باومان) وسيرك (حامد مورتون). تظهر الصورة الرئيسة مهرجا يستعمل جهازاً مصنوعاً من العلكة لقياس حجم فقاعة من العلكة نفختها إحدى الفتيات. أما الموضوع البارز فتمثل في سلسلة مؤلفة من أربع لقطات لغلام يرتدي قبعة البحارة وينفخ فقاعة من العلكة. وتشبه المؤثرات هنا اقتراب اللقطة في مشهد سينمائي وكأنها لقطة متابعة أو لقطة مصورة بعدسة الزوم. فالصورة الأولى عبارة عن لقطة يظهر فيها الفتى بكامل جسده وهو ينفخ الفقاعة، بينما يحدد إطار الصورة من جهة اليمين واليسار بالنسبة لهذا الفتى طفلين آخرين ينفخان فقاعات العلكة. تقترب الصورة الثانية بشكل ملحوظ من الفتى وبنفس الزاوية أيضا لتظهر الفقاعة وقد انتفخت تماما. أما في الصورة الثالثة، يقترب كوبريك أكثر من وجه الفتى ليعرض الفقاعة وقد غطت وجه الفتى كله تقريبا. وفي الصورة الأخيرة من هذه اللقطات المتتالية، يعرض كوبريك لقطة قريبة جدا للفتى وقد انفجرت الفقاعة على وجهه وعيناه يملأهما الحزن. وهنا يبدأ فن السينما بالبروز عند كوبريك. ويوجد في نفس هذا العدد من المجلة لقطة أخذها كوبريك لصورة شعاعية أجراها الدكتور (شارلز بريمر) لمريض يعاني من التهاب الزائدة الدودية.

تخرجت (توبا ميتز) من ثانوية (تافت) في كانون الثاني ١٩٤٨. وأشار كتاب المدرسة السنوي إلى (توبا) بالكلمات التالية "وجدت توبا أن التزلج في الشتاء وممارسة الفن طوال السنة أفضل تسلية لقضاء الوقت." استمر اهتمام (توبا) بالفن وتابعت عروضها الغنائية أيضا. ثم أُرسلت إضبارة "توبا" من المدرسة الثانوية إلى كلية مدينة نيويورك وجامعة نيويورك من أجل القبول في دروس مسائية.

في استطلاع للرأي عن الحياة في الولايات المتحدة بعنوان "حدث هنا" نُشر في عدد مجلة (لوك) الصادر في ٢ آذار ١٩٤٨، قام كوبريك بتصوير فتاة الاستعراض (نانيت فريدريس) وهي تعلق إعلاناً مزدوجاً على ظهرها وصدرها لمأدبة طعام الغداء في نادي (روجر ستيرن ١-٢-٣) الواقع في الجهة الشرقية من شارع مانهاتن.

وقام كوبريك في عدد ١٦ آذار ١٩٤٨ باللحاق بملكة جمال أمريكا للعام ١٩٤٧ (برباره جو ووكر) إلى مؤتمر الشباب المنهجي المنعقد في كليفلاند أوهايو، وذلك من أجل قصة صحفية مصورة عنها. وتابعتها الصور في أمكنة مختلفة: الصف الأمامي في خطاب شبابي، وسكن الطلاب، والتوقيع التذكاري، والرقص الشعبي، والتماس البركة من الكاهن بعد أداء الصلاة.

أُرسل كوبريك إلى معرض (بينو) في العدد الصادر في ٣٠ آذار ١٩٤٨ من أجل توثيق العرض التمهيدي للرسام السريالي (سلفادور دالي). والتقط ستانلي صورا لهذا الفنان، الذي يتمتع بالهيبة والاحترام، وأعماله وردود أفعال نخبة ضيوف نيويورك والدردشة بين الوجوه الاجتماعية البارزة.

ثم ذهب كوبريك إلى (كونرسفيل) في (إنديانا) في مهمة تصوير صحفية لتغطية لقاء بين (إريك و. جونسون) مدير عام شركة (أمريكان سنترال)، وهي فرع من مؤسسة (آفكو) للتصنيع، وبين عماله البالغ عددهم ٢٥٠٠ عامل. اعتاد (جونسون) مخاطبة عماله بين الحين والآخر ضمن مجموعات تضم الواحدة منها عشرة عمال بهدف تسوية مشاكل الإدارة والعمل. التقط كوبريك صورا لـ (جونسون) مخاطباً عماله وردود فعل هؤلاء العمال، بالإضافة إلى لقطة درامية للرجال أثناء اصطفافهم في طوابير عند باب القاعة، بينما المقاعد خاوية من الجالسين باستثناء (جونسون) الذي جلس في المقدمة وظهره للكاميرا يراقب العمال حين انصرافهم من المكان. ومن أجل الحصول على مشهد يظهر أسلوب (جونسون) مع رجاله ورد فعله تجاههم، حمل كوبريك كاميرته بنفس الوضعية والتقط سلسلة من عشر صور لـ (جونسون) أمام لافتة كُتب عليها "فـكّـر". ويقوم (جونسون) خلال هذه السلسلة المتتالية من الصور بالحديث والاستماع والابتسام وأخذ الطابع الجدي، بالإضافة إلى سلسلة كاملة تعرض انفعالاته، حتى أنه في إحدى اللقطات يظهر ممسكاً رأسه بيديه. لقد تجاوزت هذه السلسلة المصورة حدود التصوير الضوئي الثابت وكانت دلالة على أن كوبريك يبحث عن السينما.

قضى كوبريك بعض الوقت في مصبغة ذاتية الخدمة لغسل الثياب في أحد أحياء (غرينيتش فيليج) لإعداد مقال نُشر في ٢٧ نيسان حول الطريقة التي يتبعها الأهالي المحليين في تنظيف ثيابهم، فالتقط صورة للممثل (جون كارادين) يقرأ جريدة مع زوجته وابنه ريثما ينتهي غسل ثيابهم بواسطة الغسالات الأوتوماتيكية. وقام كوبريك أيضا بإعداد مقال حساس مصور حول حمى الروماتزم عند الأطفال بهدف نشره في المجلة.

أُرسل كوبريك خلال إعداد عدد المجلة ١١ أيار إلى جامعة كولومبيا في نيويورك لتحضير مقال مؤلف من تسع صفحات حول هذه المؤسسة التعليمية. وتضمنت لقطات كوبريك بورتريه لوجه رئيس الجامعة الجديد (آيك آيزنهاور) قبل أربع سنوات من تنصيبه رئيسا للولايات المتحدة.

نُشر في صفحة العنوان في هذا العدد مقالا يعرض لمحة عن حياة مصور المجلة ستانلي كوبريك البالغ من العمر تسعة عشر سنة. ويوضح المقال بأن كوبريك قضى أسبوعين في جامعة كولومبيا للحصول على قصته المصورة. ويعرّف هذا المقال بكوبريك على أنه شاب هادئ بعينين بنيتين، ويعرف بالضبط ماذا يفعل وماذا يريد كأي مصور محترف.

وُصف كوبريك على أنه مصور مخضرم انضم لكادر مجلة (لوك) منذ عامين. وسرعان ما أخذ فريق المصورين المحترفين العاملين في (لوك) هذا الفتى في رعايتهم. وأسس كل من المدير الفني (آرثر روثشتين) والمصورون (فرانك بادمان) و(جيمس شابل) و(بوب هانسن) و(جيمس هانسن) و(دو جونز) و(بوب ساندبيرغ) و(سبراغ تالبوت) و(موريس تيريل) و(إيرل ثيسن) ومدير مخبر تظهير الصور (فنسنت سيلفستري) ناديا أطلقوا عليه اسم "نادي تنشئة ستانلي" لتذكيره كي لا ينسى بنظاراته ومفاتيحه وحذاءه المطاطي.

أما التحدي الأكبر الذي واجه هؤلاء الأشخاص فتمثل في شؤون اللباس. وأضاف المقال "كما أحدث التأثير القوي لهذا الفريق الاستشاري المنظم على نحو عفوي تغييرا واضحا في ذوق ذلك الشاب فيما يتعلق باختيار لباسه. اعتاد ستانلي ارتداء لباس المراهقين المتعارف عليه من صنادل وسترات فضفاضة وقمصان رياضية، إلا أنه الآن يفضل ارتداء البذلات الرسمية والقمصان البيضاء." ويمكن القول أن مصوري (لوك) كان لهم الأثر الكبير أولا وأخيرا على طريقة لباس كوبريك.

فكوبريك الذي لم يولي أهمية كبيرة لموضوع الزي السائد في اللباس، أخذ يبدو أكثر فأكثر جزءا من هذه المؤسسة.

إن اهتمام المراهقين المتزايد في صناعة الأفلام بات معروفا لدى موظفي (لوك). ويختتم المقال سطوره بنظرة إلى مستقبل كوبريك السينمائي "إن انهماك كوبريك بالتصوير الفوتوغرافي ثابت حيث يقوم في أوقات فراغه بالتجارب على فن السينما ويحلم في اليوم الذي سيتمكن فيه من صناعة الأفلام التسجيلية. مع أن ستانلي قد يتسمر في عادة نسيان مفاتيحه، إلا أنه ليس بحاجة مطلقا لتثقيف نفسه من الناحية الفوتوغرافية."

ذهب كوبريك إلى الموقع الشتوي لسيرك (رينغلنغ أخوان وبارنم وبيلي) من أجل إعداد مقالة مؤلفة من أربع صفحات ومقال آخر من صفحتين لزاوية "لقاء الناس" للعدد ٢٥ أيار ١٩٤٨. التقط كوبريك إحدى صوره لرئيس سيرك (رينغلنغ نورث) بينما يصيح بأعلى صوته لتوجيه لاعبي السيرك. وكانت هذه الصورة متوازنة من حيث التشكيل بحيث أظهرت ثلاثة من البهلوانيين ودراجاتهم. كان كوبريك يصقل مهاراته في توثيق وتصوير اللاعبين أثناء تدريباتهم الرياضية والبهلوانية وخلال فترة استراحتهم أيضا. كان يتعلم كيف يشكل الواقع ضمن الحدود الثابتة لإطار الصورة.

أجرى كوبريك أيضا للعدد ٢٥ أيار ١٩٤٨ مقالة مصورة عن مؤسس حركة الخطابة الحماسية (دال كارنيجي). ومنذ زيارته لـ (كارنيجي) في مكان عمله أثناء تدريب الطلاب على مفهوم الفكر الإيجابي، قام كوبريك بتصوير معلم وزعيم هذه الحركة مخاطبا إحدى المجموعات مستعملا ساعده ويده لأداء سلسلة من الحركات المعبرة، بالإضافة إلى صور أخرى للطلاب ممن يتعلمون مهارات التواصل الفكري وسلسلة من ثلاث صور لزوجة (كارنيجي) وردود فعلها أثناء مراقبتها لزوجها عند انتقاده الخطباء من الطلاب. كانت هذه المقالات الشخصية بمثابة تدريب مفيد لمخرج الأفلام المستقبلي.

كما حقق عدد المجلة الصادر في ٢٥ أيار نجاحا كبيرا لكوبريك، حيث ضم هذا العدد بالإضافة إلى المقال عن (كارنيجي) تحقيقه الصحفي المصور لتأريخ حفل أقامه نجم الأوبرا (رايسي ستيفنس) للأطفال الصمّ ممن حصلوا على أدوات سمعية مساعدة وتم تعليمهم قراءة الشفاه في برنامج خاص في (مدرسة نيويورك ٤٧ للصغار). وكانت لكاميرا

كوبريك الخفية موهبة خاصة في قراءة الأمور الحساسة عند الأطفال ولحظات سعادتهم. إن لقطات كاميرا كوبريك الخفية التي حافظت دوما على براعة تركيب الصور، أظهرت من جديد عفوية هؤلاء الأطفال في الاستمتاع بالحفل.

عندما أحرزت مجلة (لوك) في عددها ٢٥ أيار ١٩٤٨ نجاحا باهرا في انتشارها في أكشاك بيع المجلات والصحف، كان كوبريك يستعد لمغادرة برونكس مع (توبا ميتز) والانتقال إلى (غرينيتش فيليج).

الجـزء الثـانـي

١٩٤٨ - ١٩٥٦

نيـويـورك

الفصل (٢)

من تصوير ستانلي كوبريك

عقد ستانلي كوبريك قرانه على (توبا ميتز)، محبوبته التي تعرّف عليها في المدرسة الثانوية، وجرى عقد هذا القران في الساعة العاشرة والنصف من صباح يوم الاثنين ٢٩ أيار ١٩٤٨ في منزل القاضي بالوكالة (هاري كراوس) الذي أدى مراسم هذا الزواج المدني في جادة (لنكولن الشرقية ٥٤٤) في (ماونت فيرنون) بنيويورك. لقد عُرفت (ماونت فيرنون) في ذلك الوقت على أنها "مدينة المنازل"، وهي من الضواحي المتاخمة لمقاطعة برونكس عند (لور وينشستر). كانت (توبا) حينذاك في ربيعها الثامن عشر وكانت تعمل سكرتيرة، بينما بلغ ستانلي التاسعة عشرة وذكر مهنته في صك الزواج على أنه مصور فوتوغرافي. أسس العروسان مكان إقامتهما في (غرينيتش فيليج) التي تضم جالية من الفنانين البوهيميين والموسيقيين والمؤلفين والممثلين.

استمرت عائلة كوبريك بالإقامة في جادة (هاريسون ١٨٧٣) والتحقت (برباره)، شقيقة ستانلي الصغرى، بثانوية روزفلت في أيلول ١٩٤٨. كان لـــ (برباره) في سن مراهقتها خطها الهاتفي الخاص بها والمسجل باسم (بوبي كوبريك). وبعد تخرجها من الثانوية في حزيران ١٩٥٢، تابعت دراستها في كلية (آدلفي) حتى عام ١٩٤٥.

استمر كوبريك بإنتاجه المتواصل في مجلة (لوك)، كما استمرت موهبته في تصوير عالم الطفولة عندما أعدّ مقالا مصورا من خمس صفحات قام بتصويرها لصالح مجلة (لوك) في عددها ٨ حزيران في مدرسة إعدادية ومهنية خاصة في (موسهارت)، إيلونويس. استخدم كوبريك كاميرته لتصوير الصفوف التي تعنى بالمهارات الزراعية والنحتية والرياضية بهدف تعريف قراء مجلة (لوك) بطبيعة التدريب الذي يحصل عليه الأطفال في هذه المدرسة.

ونُشرت بعد عشر صفحات من هذه المقالة المصورة صورتان لعارضة أزياء من شيكاغو تعرض آخر صيحات الموضة للألبسة، تليها بعد ثلاث صفحات لقطة تحتل كامل الصفحة للرسام الألماني (جورج كروسز) يجلس على كرسي مباعدا بين ساقيه في أحد شوارع نيويورك. كانت المهام الموكلة لكوبريك تتضمن تغطية سلسلة كاملة من مقالات المجلة والتصوير الصحفي وتصوير الوجوه ومقابلة الأشخاص في الشوارع، بالإضافة إلى مقالات عن المشاهير وغيرها من الصور الأساسية في العمل.

سافر كوبريك إلى البرتغال لإعداد مقال مصور عن إجازة مدتها أسبوعين يقضيها (بيل كوك) مدير إحدى المؤسسات الدوائية وبصحبته زوجته (جان)، وذلك من أجل عدد المجلة الصيفي ٣ آب ١٩٤٨. كان الغرض من الصورة المرافقة لهذا المقال المنشور على خمس صفحات أن تكون بمثابة الدليل السياحي لهذه البقعة من الأرض ذات المناظر الطبيعية الخلابة، إلا أن كوبريك أضاف سلسلة من ست لقطات تظهر شعب (النازاري) الذي يقطن إحدى قرى الصيد البرتغالية القديمة. وتبين الصور سكان هذه المنطقة في واقع وثائقي يكشف عن مقدرة عين كوبريك في التصوير الصحفي الجاد بعيدا عن تألق التغطية الصحفية التي تقدمها مجلة (لوك) لقرائها. إن الصور التي يلتقطها كوبريك تتماشى مع الطريقة التقليدية في التصوير الضوئي في استكشاف العالم الحقيقي وتسجيل لحظاته ماضيا وحاضرا ومستقبلا.

أعاد العدد ١٧ آب كوبريك إلى أسلوب المباغتة في كاميرته الخفية - أخفى كاميرته هذه المرة خلف مرآة في متجر للألبسة حيث يقوم الأطفال بتجريب أزياء الخريف. يصور كوبريك وهو متواريا عن الأنظار براءة الأطفال وفرحتهم أثناء تجريب ارتداء المعاطف المطرية ولباس رعاة البقر واللباس المدرسي. وفي هذا العدد من المجلة الذي يركز على تصميم الأزياء، يلتقط كوبريك سلسلة من الصور لقطعة من الألبسة الرجالية التي شجعت القراء على التصويت لصالح هذا الزي الجديد وساعدت على رواجه في الأسواق.

نشرت مجلة (لوك) في عددها ١٢ تشرين الأول سلسلة من الصور لطفل عمره خمس سنوات يدعى (والي وورد) أصيب بشلل الأطفال في عامه الثاني، ثم أصبح بفضل المعالجة الفيزيائية قادرا على لعب كرة القدم والوقوف على يديه. كما زار كوبريك معرضا لأحد مشاهير الفنانين في جمعية الفنانين الأمريكيين والتقط صورا لبعض

العروض الفنية من أداء (فرانك سيناترا) و(جون غارفيلد) و(جو لويس) و(كاثرين كورنيل) و(إسم سارنوف). والتقط كوبريك أيضا سلسلة من الصور لأشخاص يبحثون عن أمر معين ضمن إطار صورة تحت عنوان "ماذا يجعل عيونهم تجحظ بهذا الشكل؟" مع تنويه يطلب من القارئ مراجعة الصفحة (٥٠) حيث نشرت صورة للموناليزا التي كانت معروضة آنذاك للجماهير.

أما في عدد كانون الثاني ١٩٤٩، بلغ كوبريك النضج في التصوير الصحفي وأعد مقالة حول بطل ملاكمة حائز على لقب "الملاكم المحترف". حصل كوبريك على ثناء خاص في الصفحة الأولى من هذه المقالة تمثّل في ذكر اسمه "من تصوير ستانلي كوبريك". وقد ناسبته هذه المهمة الصحفية التصويرية نظرا لولعه الشديد بالملاكمة. شهدت الأربعينيات فترة هامة في رياضة الملاكمة حين لمعت بعض أسماء أبطال الملاكمة في المدينة، أمثال (جو لويس) و(غس ليسنيفيتش) و(توني زال) و(روكي غرازيانو) و(مارسيل سيردان) و(راي روبنسون) و(ويلي بيب) و(جاك لاموتا). كان كوبريك يرى دراما عظيمة في هذه الرياضة وسعى إلى الاستقصاء والبحث وراء الصفحات المصقولة التي تعرض صور الملاكمين. كان يرغب في اختراق المساحات الإنسانية والأسطورية التي احتلتها الملاكمة في عقول ونفوس العديد من الشبان ممن أفرطوا في إعجابهم بمقاتلي حلبات الملاكمة.

اختار كوبريك لهذا المقال (والتر كارتيير) ملاكم من الوزن المتوسط يبلغ أربعاً وعشرين عاماً ويعيش أيضا في (غرينيتش فيليج). كان (كارتيير) يجسد صورة الملاكم الأمريكي المثالي: وسيم الطلعة وله عينان مفعمتان بالعاطفة وجسد قوي كالمجالدين ويتمتع بشخصية أكبر من سنه الحقيقي. ففي الصورة الأولى التي تصدرت الصفحة الأولى من المقال، يتكئ (كارتيير) على جدار آجري كبير ويجلس على مقعد مسندا رأسه للخلف ويرتدي قفازي الملاكمة ويضع يديه في حجره. ويحدد ملامحه ضوء مسلط من الأعلى ليغطي عينيه بظل عميق. ويجلس بجانب (والتر) مدير أعماله الأسطوري (بوبي غليسون) بانتظار نداء الصعود لحلبة الملاكمة. يحملق (غليسون) وساعديه مثنيين لكن تركيزه يبدو بعيدا جدا عن نظرة عينيه المفتوحتين، بينما يجلس (والتر) متأملا وجادا وجاهزا أثناء تفكيره بمهمته. القصة المصورة التالية هي الخلفية لهذه الافتتاحية. يلي عنوان القصة "يوم النزال" سلسلة من الصور تأخذ القارئ في رحلة إلى يوم من حياة الملاكم المحترف.

يستيقظ (والتر) في الساعة التاسعة والنصف صباحا، بينما يبقى شقيقه التوأم (فنسنت) يغط في نومه. ويظهر (فنسنت) في الثلث السفلي من الصورة بينما يتصدر (والتر) خلفية هذه الصورة. ثم يقدم (فنسنت) الإفطار لشقيقه بإشراف العمة (إيفا). الصورة عبارة عن لحظة حفظت الزمن في داخلها إلا أنها مضبوطة بواسطة تشكيل الصورة والتوازن والحركة ضمن إطار الصورة. يزيد وزن (كارتيير) ويخضع لفحص الطبيب في الوقت الذي يوجه فيه كوبريك عدسته ليروي القصة. يجلس (والتر) حانيا كتفيه للأمام في حالة انتظار ويحيط به (فنسنت) وأحد الجيران. وفي الكنيسة يقوم (والتر) بأداء الصلاة - موضوع آخر يعرض جمود وجه (والتر). ويتبع كوبريك (كارتيير) إلى الشاطئ في جزيرة (سانتن) حيث يستمتع بالخروج مع إحدى الصديقات. وفي مدرج (يانكي) الرياضي، يقف (والتر) هاتفا ومصفقا بيديه. وفي موضع آخر، يقوم بإصلاح قارب لعبة يخص ابن شقيقته. يعطي (غليسون) التعليمات الأخيرة لـ (والتر) ويقوم (فنسنت) بتثبيت قفازي شقيقه، بينما يستغرق (والتر) في التفكير. يفرك (فنسنت) مرهم الفازلين على وجه شقيقه، وهي لحظة يصور فيها كوبريك حب وتفاني الشقيقين التوأمين لبعضهما.

وخلال مباراة جرت مع (توني داميكو) في مدرج (جيروم)، يقوم كوبريك بالتصوير من زاوية منخفضة ويلتقط صورا للملاكمين وكأنها لحظات توقف فيها الزمن. يسدد (داميكو) لكمة إلى (والتر) الذي يجهز يده اليمنى لضربة عنيفة. ويزيل (غليسون) واقي الأسنان من فم (والتر) في الفترات الفاصلة بين الجولات، ثم يجري (غليسون) مكالمة هاتفية لترتيب مباراة هامة بينما يراقبه (والتر). أما الصورة التالية تطغى على كامل الصفحة وتظهر فهم كوبريك الدرامي للفراغ. وفي مباراة أخرى أقيمت في ملعب روزفلت في مدينة جيرسي، نرى (والتر) فائزاً بالضربة القاضية على (جيمي مانيا) في الجولة الأولى حين يسدد ضربة بيمينه على فك خصمه. وتهز حبال الحلبة من اليمين لليسار ضمن إطار الصورة. ينتصب (والتر) واقفا في أقصى الجهة اليسرى من الصورة ويتقدم للأمام بزهو النصر نحو (مانيا) الممدد على بطنه على أرض الحلبة في أسفل الجهة اليمنى من إطار الصورة، والحكم يلوّح بيده فوق الملاكم الذي سقط أرضا ويبدأ بالعدّ للإعلان عن هزيمته. إن الفراغ الأسود الذي يهيمن على المسافة الفاصلة بين الملاكمين يضيف العمق والدراما ونوع من الواقعية الزائدة على الصورة. وبعد انتهاء المباراة، يتجول (والتر) و(فنسنت) في شوارع (غرينيتش فيليج) حيث يلقي عمود الإنارة في الشارع بضوئه على الجهة الخلفية

للرجلين ليحدث ظلا طويلا لهما. كان المصور الصحفي داخل كوبريك يتطور متحولا إلى فنان ناضج. لقد طبق قدراته الفوتوغرافية الفنية إلى موضوع طالما فتنه بسحره. كانت هذه الصور أكثر من مجرد مهام تصويرية كمعظم أعماله التي قدمها لمجلة (لوك). كان كوبريك يعبّر عن الحاجة للاتصال بالجو والمحيط، فقد أصبح راوٍ وقاصّا فوتوغرافياً.

ذهب كوبريك إلى استوديو ABC من أجل إعداد مقال مصور لنشره في عدد المجلة الصادر في ٢٦ نيسان ١٩٤٩ حول البرنامج الإذاعي "أوقفوا الموسيقى". قام كوبريك بتصوير (بيرت باركس) أثناء حديثه بالميكرفون مع متسابق على الهاتف.

ثم نشرت مجلة (لوك) في عددها ١٠ أيار ١٩٤٩ قصة مصورة من تسع صفحات تتناول جامعة ميتشيغان، وهي عبارة عن مقال يشبه مقالا سابقا أعده كوبريك عن جامعة كولومبيا. أمضى كوبريك وقتا لا بأس به في حرم الجامعة يلتقط الصور لوجوه المدرسين، بالإضافة إلى الكاميرا الخفية في أماكن الدراسة العديدة المتوفرة في هذه الجامعة.

قام كوبريك بتصوير النحات (كورين دير هاروتيان) المولود في أمريكا. لقد قام الفنان بعرض أعماله في مساحة خاوية من ساحة واشنطن قبل إقامة معرضه في متحف الميتروبوليتان عندما لم تسنح له الفرصة لإقامة معرض يمثّل أعماله. ثم قام كوبريك بتصوير أعمال الفنان السويدي (كارل ميلز). وصور بعدها بعض الأعمال الفنية البسيطة عند حضوره مأدبة عشاء في (واشنطن غريدآيرون) برعاية نادي القديس لويس للإعلان. قام كوبريك خلالها بتصوير مسرحيات هزلية قصيرة تسخر من الرئيس (ترومان) والسياسة المحلية.

لقد تراوحت مهام كوبريك التصويرية بين المواضيع ذات المستوى الرفيع والهزلي، بما في ذلك عرض لزيّ جديد من ملابس رياضة كرة المضرب المعروض على سياج أحد الملاعب، وذلك في عدد المجلة الصادر في ٧ حزيران ١٩٤٩.

زار كوبريك منزل الممثل الكوميدي (ميلتون بيرل) المقلب بسيد التلفزيون (العمّ ميلتي) من أجل عدد المجلة الصادر بمناسبة عيد الأب لعام ١٩٤٩، فالتقط سلسلة من أربع صور لهذا الممثل الكوميدي وهو يلاعب ابنته ويلوي قسمات وجهه لإضحاكها.

كما ساهم كوبريك في عدد ١٩ تموز بعدة صور لمقال بعنوان "ليالي منتصف الصيف في نيويورك" الذي يتناول حياة الليل في أماكن مختلفة من نيويورك، مثل

(الريفييرا) و(الحي اللاتيني) و(نادي بينتهاوس)، بالإضافة إلى حفل موسيقي للمطرب (إيزيو بينزا) بعنوان "المحيط الهادئ الجنوبي" الذي أُقيم على مسرح برودواي.

بدأ كوبريك في أواسط ١٩٤٩ بالحصول على مزيد من المهام التصويرية للعديد من المشاهير. ففي عدد ١٩ تموز التقط صورة لـ (آرثر غودفري) أثناء حديثه الإذاعي في محطة CBS بالإضافة إلى مقال رئيس مصور على صفحتين بعنوان "الشخصية في صور مجلة لوك" عن الممثل (مونتغمري كليفت). حصل كوبريك على ثناء من هيئة التحرير بإضافة العبارة "من تصوير ستانلي كوبريك". كما أمضى كوبريك بعض الوقت مع النجمة السينمائية الغامضة التي ظهرت فيما بعد في فيلم "**الوريثة**" من إخراج (ويليام وايلر). قام كوبريك بتصوير (كليفت) في الطريق وفي السرير أثناء قراءته سيناريو أحد الأفلام وصوراً أخرى تضمه مع صديقه الممثل (كيفن ماكارثي) ولقطة تظهره ينظر بكآبة من نافذة شقته المتواضعة الموجودة في وسط المدينة.

أعد كوبريك مقالا مصورا على صفحتين للعدد ٢ آب حول شخصية ليلة رأس السنة وقائد الجوقة الموسيقية (جاي لمباردو). عرض كوبريك في مقاله المصور عائلة (لمباردو) في غرفة المعيشة في منزلهم وعلى منصة العزف أيضا أثناء عزفهم لمقطوعة "أعذب موسيقى لهذا الجانب من السماء".

وفي معرض إعداده لمقال مصور آخر على صفحتين يتناول العازفة الجديدة (ميس ليبرتي). أمضى كوبريك ليلة في برودواي لمشاهدة "**إرفنغ برلين – روبرت ي. شيروود**" من إخراج (موس هارت).

استمر كوبريك بتصوير مدينة نيويورك التي أحب العيش فيها. ومن الصور التي التقطها ونُشرت في عدد المجلة ١٧ آب ١٩٤٩، كانت لقطة لمحطة المترو في جادة (ليكسينغتون). كما صور قائد الجوقة الموسيقية (فون مونرو) في استوديو التسجيل وعلى خشبة المسرح. ثم أُرسل بمهمة لتصوير "التحفة"، وهي عبارة عن لعبة كروية الشكل تقفز كالكلب حازت على أكثر من ستين جائزة دولية.

أما في العدد ١٣ أيلول، كُلف كوبريك بمهمة ذات طابع أكبر تمثلت في تصوير حفل راقص للفنون الجميلة وكان حضوره من الفنانين وطلاب الفن ممن ارتدوا ثياب شخصيات اللوحات الزيتية السريالية والكلاسيكية.

ورد اسم كوبريك في صورة تصدرت مقال مصور من ست صفحات عن حياة الرسام الكاريكاتوري (بيتر آرنو) من أهالي نيويورك. صور كوبريك هذا الفنان المبدع في منزله الكائن في جادة (بارك) بينما يعزف البيانو، وعندما يستيقظ، وفي الاستوديو وبصحبته فتاة موديل عارية، وفي قلب المدينة أيضا أثناء موعد غرامي مع الممثلة (جوان سينكلير) ذات الواحد والعشرين ربيعاً.

ذهب كوبريك إلى صحيفة (كورييز بوست) في (كامدين) بنيوجرسي من أجل عدد المجلة ٢٧ أيلول بهدف التقاط بعض الصور للشابة (بات وايت) التي تعمل كمحررة في إحدى زوايا الصحيفة المذكورة. وتابعتها كاميرا كوبريك إلى منزلها وأثناء تسوقها وفي دروس الرسم التي تحضرها (بات وايت). كما ذهب لمنزل (جون ديفيز)، أحد الشخصيات البارزة في المجتمع، حيث كان يزوره عدد من المشاهير للمساهمة في عرض موسيقي للمطرب (جول ستاين) حمل عنوان "السادة يفضلون الشقراوات". والتقط كوبريك صورا للكاتبة (آنيتا لوس) وغيرها من المشاهير، بالإضافة إلى سلسلة من ست صور لـــ (ستاين) أثناء أدائه بعض الأغاني ومحاولة بيع هذا البرنامج الموسيقي للممولين المحتملين. استمرت هذه السلاسل المتعاقبة من الصور تظهر حسّ كوبريك بالحركة والفعل. كان كوبريك يرفع نفسه عن مستوى الأرض في موقع غير متحرك وكأنه يلتقط بكاميرته الثابتة صورا تخرج من فيلم سينمائي.

وحتى في المهام التصويرية البسيطة، كما هو الحال في المقال المنشور في عدد المجلة ٢٧ أيلول حول أفضل عربة آمنة في العالم لنقل المساجين، أبدى كوبريك اهتمامه في رواية القصة بشكل مصور، فقام بتصوير العربة من الخارج وجزئها الداخلي، والتقط صوراً لأحد محققي الشرطة وهو يتفحص هذه العربة الجديدة، بالإضافة للقطةٍ قريبة لعيار ناري من مسدس (٣٨) يصيب جانب العربة دون أن يخترقها، ولقطة أخيرة لرجل يحمل مشعل لحام ليختبر مقاومة جدران العربة للحرارة المرتفعة.

نشر العدد ٢٥ تشرين الأول ١٩٤٩ قصة مصورة لكوبريك عن (لو ماكسون) رئيس وكالة إعلان في ديترويت. يتناول هذا المقال المصور تكريم (لو ماكسون) خلال استعراض عقد بمناسبة حفل تأسيس شركة (ماكسون) في أوتاوا بميتشيغان. أما على الساحة السياسية، التقط كوبريك صورة لزعيم الحزب الجمهوري (جاي ج. غابريلسون) في منزله في نيوجرسي مع زوجته وأولاده.

ثم التقط كوبريك للعدد ٨ تشرين الثاني صوراً لقصة حول مشاعر الإنسان وعواطفه بعنوان "حياة كلب في المدينة الكبيرة". تبدأ القصة من الكلاب الموجودة في (النادي ٢١)، ثم في الجمعية الأمريكية للرفق بالحيوان، وفي سيارة مكشوفة ذات غطاء قابل للطي، وفي دار لرعاية الكلاب، وعند محل جزار، وأخيرا في عيادة الطبيب البيطري.

ذهب كوبريك مع المدير الفني في مجلة (لوك) والمصور الصحفي (آرثر روثستين) إلى حفل (ويدج وود) ضمن مهرجان اجتماعي في (والدورف آستوريا). لقد استكشف المصور الشاب كافة شرائح المجتمع. تظهر الصورة الرئيسة للمقال الملتقطة من قبل كوبريك واحدة من الشخصيات البارزة في المجتمع تدعى (نانسي أوكس) بينما ترقص (البولكا) في حفل خيري أقيم لدعم دار (لايتهاوس للضريرين). كانت (أوكس) قد كسبت قضية طلاق من زوجها (آلفريد دو ماريني) الذي تمت تبرئته من تهمة قتل والدها عام ١٩٤٣.

استمر مصور المجلة الذي بلغ من العمر عشرون عاما بعرض ميوله لتصوير الأطفال. ونشر العدد ٦ كانون الأول أيضا مقالاً مصوراً عن الطفل (جيري ويلي) البالغ من العمر سبع سنوات والمولود في (شاتانوغا تينيسي). فاز هذا الطفل برحلة إلى نيويورك بالإضافة إلى تذاكر لحضور حفل "السلسلة العالمية" والتي حصل عليها من مجلة (لوك) باعتباره مصور مبتدئ قام بتصوير سباق صناديق الصابون، مستخدما كاميرا اشتراها بخمسة وخمسين سنتا فقط.

استمرت مجلة (لوك) بإرسال كوبريك في فواصل بين المهام التي ضمت المشاهير إلى مهام أقل أهمية. فقد جرى إرساله، على سبيل المثال، إلى محطة (غراند سنترال) لتصوير فتاة موديل تعرض نوعا جديدا من حقائب السفر. وفي نفس العدد أيضا التقط كوبريك صورة للفنان (بوفالو بوب سميث) المعروف بـــ (هاودي دودي) أثناء عرضه للدمية المتحركة بينما يجلس مع دميته التي تشكل مصدر إلهامه واثنين من المعجبين وبعض السلع المعروضة للترويج.

استهل كوبريك عقد الخمسينيات بلقطة للممثل (روبرت مونتغمري) أمام الميكرفون في تعليق أخباري لإذاعة ABC. والتقط كوبريك أيضا في عدد ٣ كانون الثاني صورتين تعرضان الآثار الصحية على دماغ أحد الملاكمين جراء لكمة تلقاها على رأسه. كما

استهل كوبريك العقد الجديد بصورة للعارضة (آن كليم) كنموذج للمرأة الأمريكية المثالية نُشرت في مقال بعنوان "مجلة لوك لمنتصف القرن هي النظرة الأمريكية". صور كوبريك هذه العارضة وهي تمتطي جوادا مع خطيبها (بوب)، وأثناء غنائها في جوقة إنشاد، بالإضافة إلى صورة جانبية تتباهى فيها بتصفيفة شعرها القصير بتسريحة جديدة راجت في تلك الفترة.

ثم كرر كوبريك تصويره لرئيس جامعة كولومبيا (دوايت آيزنهاور) الذي بدأ الحزب الجمهوري يعلق عليه آمال كبيرة للانتخابات الرئاسية لعام ١٩٥٢.

نشرت مجلة (لوك) على صفحتين من عددها الصادر في نهاية شهر كانون الثاني صورا التقطها كوبريك للمطرب (فرانك سيناترا) و(دوروثي كريستين) أثناء تواجدهما في البرنامج الإذاعي "ضربة حظ". عندما قام كوبريك و(مارفن تراوب) سابقا بتصوير (فرانك)، كان كوبريك ما يزال هاوٍ طموحاً ولم يدرك بأنه سيكلف بمهمة رسمية لتصوير (سيناترا). ثم قام كوبريك بإعداد لمحة مصورة من خمس صفحات عن حياة سيناتور أوهايو (روبرت آ. تافت) الذي رشح نفسه مرة ثانية للانتخابات. تابعت كاميرا كوبريك (تافت) في حملته الانتخابية ولقاءاته مع الناخبين ومحاولته كسب الأصوات. تظهر هذه الصورة المباشرة في الحملة الانتخابية، إلا أن كوبريك، كعادته يتحكم في تشكيل الصور واستثمار الفراغ المتعلق بموضوعه. علاوة على ذلك، ساهم كوبريك بصور لزوجين يقضيان أوقات طيبة في إحدى الليالي في المدينة، وذلك لإدراج هذه الصور ضمن مقال حول الاستمتاع بمرحلة منتصف العمر.

ثم أعاد كوبريك في العدد ١٤ شباط تصويره لقصة حول "يوم النزال" وفي هذه المرة تناولت القصة الملاكم (روكي غرازيانو) أثناء عودته على الجسر المعلق الذي يربط نيويورك بإيلونويس متوجها لخوض مباراة بطولة الوزن المتوسط في صيف هذا العام. وتبين النتائج شغف كوبريك برياضة الملاكمة ومهارته كمصور صحفي. كانت الصورة الافتتاحية عبارة عن صورة مقربة للملاكم الجريء من أبناء بروكلين بعد قيامه بتدريب قاس. يظهر (غرازيانو) في رداء طويل واضعا منشفة حول رأسه، وتبين قسمات وجهه خارطة تشير إلى حياته العاصفة، بينما الفراغ الأسود الذي يحيط بجهته اليمنى يزيد من إبرازه في الصورة. ثم تأتي بعد ذلك سلسلة من الصور لتعرض تفاصيل حياة (روكي) اليومية: أثناء تناوله وجبة الإفطار وحديثه الهاتفي مع زوجته وخلال ترويجه للمباراة في بث إذاعي، ثم توجهه إلى ميدان

المنافسة وانتظاره النداء لصعود الحلبة والمشي وسط حشد المتفرجين، ثم توجيه اللكمات لخصمه والجلوس في الزاوية في الاستراحات الفاصلة بين جولات المباراة. وهناك لقطة كاملة لـــ (روكي) يقترب بهدوء وحذر من خصمه ثم ينتهي المقال بصورة لـــ (غرازيانو) يتحدث مع محرر صحيفة (وورلد تيليغرام) بعد نهاية المباراة. إن هذه السلسلة المتعاقبة من الصور تصنع الزمن وتظهر الرتابة والتوتر والدراما في يوم من حياة ملاكم.

ونشرت مجلة (لوك) في عددها ١٤ آذار سلسلة من الصور التي التقطها كوبريك للمايسترو (ليونارد بيرنستين) مع (سيرغي كوسيفتيسكي)، القائد السابق لسمفونية بوسطن، والممثلة (ستيلا آدلر) والموسيقيين (أورسكار ليفانت) و(آرون كوبلاند) وعازف البيانو (ويليام كابيل).

أمضى كوبريك يوما آخر في برنامج فوازير لإذاعة ABC بعنوان "سريع كالبرق"، وصور المتسابقين ومذيع البرنامج (بيل كالين) والممثلين الضيفين (جين تيرني) و(مرسيدس ماكبريدج) وذلك لعدد المجلة ٢٨ آذار.

وفي العدد ١١ نيسان، حظي كوبريك الذي كان من المعجبين برياضة البيسبول بفرصة لإجراء قصة مصورة عن رامي الكرة (دون نيوكومب) لفريق (بروكلين دودجرز). تبدأ القصة بسلسلة أخرى من صور كوبريك، وفي هذه المرة شملت لقطات قريبة لوجه (نيوكومب) أثناء رميه الكرة، ثم تعرض الصورة التاسعة (نيوكومب) وهو يراقب الكرة بمنتهى الثقة تصل إلى مرماها.

نشرت المجلة في عددها ٩ أيار مقالين مصورين لكوبريك، حيث يتناول في مقاله الأول (كين موريه) أثناء بحثه عن سبع حسناوات لبرنامجه التلفزيوني المعروض في محطة CBS .أما في الموضوع الثاني، يقوم كوبريك بوقفة قصيرة مع بطل فريق (يانكيز) للبيسبول (فيل ريزوتو). تظهر الصورة الأولى (ريزوتو) ينتظر دوره أثناء التدريب على رمي الكرة بالمضرب ويقف بجانب لاعب (يانكيز) الأسطوري (جو ديماجيو). ثم يظهر (ريزوتو) في الصور التالية وهو يلعب الورق مع (يوغي بيرا) ويمازح رامي الكرة (فيك راسشي).

عاد كوبريك ثانية إلى الساحة السياسية في عدد المجلة ٢٣ أيار حين التقط صورة لوجه مبتسم صاحبه (ثيودور روزفلت) الثالث. ساهم بعدها كوبريك بموضوع مصور للعدد ٦ حزيران حول موسيقى الجاز التي كانت جزءاً من مواضيعه الحماسية، فالتقط

صورة معبرة لعدد من عازفي الجاز في أحد الملاهي الليلية، بمن فيهم (جورج لويس) و(إيدي كوندون) و(فيل نابليون) و(أوسكار سلبستين) و(آلفونس بيكو) و(ماغزي سبانيير) و(شاركي بونانو) وغيرهم.

قام كوبريك بتصوير موضوع آخر عن برنامج ترفيهي إذاعي بعنوان "إما ربح مزدوج أو لاشيء"، وهو برنامج من محطة NBC كان ينتقي اثنين من المتسابقين الفائزين من جمهور استوديو شيكاغو.

عاد كوبريك مرة أخرى إلى ملعب الكرة لتصوير (روس هودجز) من فريق (جاينتس)، وذلك في العدد ٢٠ حزيران. أما في عدد المجلة ١٨ تموز، أعد كوبريك موضوعا مصورا عن الممثلة الناشئة (بيتسي فون فورستنبيرغ) البالغة من العمر ثمانية عشرة سنة أثناء اختبار أدائها أمام المنتج (جلبرت ميللر)، وبينما تتوتر مع ممثلات ناشئات مثلها، ثم تتسكع مع صديق قديم تحت لوحة لبيكاسو تحمل عنوان "شارب الأفسنتين"، بالإضافة لصورة أخرى تظهرها وهي تلعب كرة المضرب. ويختتم كوبريك المقال بلقطة تحتل صفحة كاملة لـــ (بيتسي) تجلس على نافذة غرفة الفندق الذي تقيم فيه وتقرأ سيناريو كتبه المؤلف المسرحي البريطاني (كريستوفر فراي)، وتركز هذه اللقطة – بطريقة تقليدية – على النافذة والستائر وخلفية فندق آخر في نيويورك، بينما تلف (بيتسي) ساقيها الطويلتين باتجاه الناحية العليا من النافذة.

وساهم كوبريك أيضا في العدد ١٨ تموز بصورتين للنشر مع مقال حول زي رعاة البقر للأطفال. تعرض الصورة الأولى اثنان من فتيان رعاة البقر يتفحص كل منهما ثياب الآخر. أما الصورة الثانية فتظهر (روي روجرز) يعلم فتاتين حيلة ربط الحبال بعقدة معينة، وهي لعبة توفرت في المتاجر في ذلك الوقت.

قدم كوبريك للعدد ١ آب سلسلة من الصور تشرح مقالا بعنوان "ماذا ينبغي على كل مراهق معرفته حول اللقاءات الغرامية". تقدم هذه الصورة ملاحظات إيضاحية لمقال كتبته (إيفلين ميليس دوفال) التي تعمل مستشارة للمجلس القومي حول العلاقات الأسرية. صور كوبريك نماذج من المراهقين في أوضاع طبيعية كي يبين العادات الصحيحة في عقد اللقاءات الغرامية. وقام كوبريك في هذا العدد أيضا بالتقاط عدة صور لمطرب الكاوبوي (جين أوتري) وأعد موضوعا من أربع صور لعازف موسيقى الجاز (إيرول غارنر) ضمن زاوية "دليل التسجيل" في المجلة.

وفي العدد ١٥ آب التقط كوبريك صورة للنجمة التلفزيونية (فاي إمرسون) كموضوع لغلاف المجلة، بالإضافة إلى مقال مصور عنها في زاوية "شخصية الصورة في مجلة لوك".

إن عمل كوبريك كمصور في مجلة (لوك) كان يعني أنه جزء من مجموعة المصورين في نيويورك. وقد تقبله موظفو المجلة بسرور إعجابا بموهبته الشابة. كما لفتت أعماله انتباه المصورة (دايان آربوس)، التي غالبا ما دعت كوبريك البالغ من العمر ٢٠ سنة لحضور أمسيات أيام السبت حيث تقام ألعاب فوازير بمنزل أحد الممثلين في (غرينيتش فيليج). كانت هذه اللقاءات عبارة عن مكان تجتمع فيه شخصيات اجتماعية بارزة من المسرح والتلفزيون والسينما للترفيه ومحاولة لمعرفة أسماء بعض الأفلام القديمة ومسرحيات برودواي من خلال تمثيلها من جانب أحد الحضور.

كانت (آربوس) وزوجها من أنجح مصوري الأزياء في تلك الفترة وزينت صورهما صفحات أشهر المجلات، مثل (فوغ) و(غلامر). لكن في نهاية المطاف بدأت (دايان) بتجاوز التصوير الفوتوغرافي التجاري لتصبح فنانة جدية مهووسة بتصوير العالم الخفي الذي تراه من خلال عدسة الكاميرا. إن الأثر الذي تركته (آربوس) على المصورين صانعي الأفلام في عصرها كان كبيرا جدا من حيث الصور المزعجة التي كانت تلتقطها للأمور غير المرغوب بها في المجتمع والوضع السائد آنذاك. وقد أصبحت صورتها لفتاتين توأمين تقفان جبنا إلى جنب غلافا لكتاب يتناول دراسة خاصة في فتحة عدسة الكاميرا نشر خلال معرضها الذي عقد في متحف الفن الحديث إبان انتحارها عام ١٩٧١. إن النظر إلى هذه الصورة بالأبيض والأسود التي تعرض التوأمين تتنصبان في وقفتيهما وأذرعتهما متيبسة وعيونهما تشبه عيون الأرانب ويرتسم على وجهيهما ما يشبه الابتسامة التي تذكرنا بالقدر المشؤوم الذي حلّ بابنتي (غرادي) في فيلم "**البريق**". لكن (دايان آربوس) علقت ذات مرة حول الأمر بقولها: "لا يوجد أي تشابه كالذي يتحدثون عنه ولا أستطيع التعرف على شيء لم يقع عليه نظري من قبل."

في معرض حديثه لـــ (مايكل سيميت) عن تجربته مع مجلة (لوك)، قال كوبريك: "كان الأمر ممتعاً جداً بالنسبة لي في ذلك العمر، إلا أن هذا الشعور بدأ يتضاءل خصوصا بأن طموحي النهائي تمثل دوما في صناعة الأفلام السينمائية. إن موضوع مهام التصوير التي كلفتني بها مجلة لوك كان مملا بوجه عام. كنت أقوم بتغطية قصص مثل 'هل

الرياضي أقوى من الطفل الرضيع؟' أصور لاعب كرة قدم يقلد الحركات التي يقوم بها طفل عمره ١٥ شهرا. إلا أنه سنحت لي الفرصة بين الحين والآخر لإعداد قصة مثيرة تتناول الشخصيات، ومن بينها مونتغمري كليفت الذي كان في أول طريق مهنته المتألقة. من المؤكد أن التصوير الفوتوغرافي زودني بالخطوة الأولى نحو السينما. ليس ضروريا أن تعرف الكثير عن أي شيء كي يكون بمقدورك أن تصنع فيلما بالاعتماد الكامل على نفسك، وهذا ما فعلته بادئ الأمر، إلا أنه يتعين عليك أن تكون ملماً بالتصوير."

الفصل (٣)

(يدرك الآن أن الإخراج هو الشيء الذي يرغب القيام به)

- يدخل ستانلي مستعدا كما يفعل الملاكم عندما يخوض مباراة حاسمة. فهو يعلم بالضبط بماذا يقوم واين يتجه وماذا يريد أن ينجز.

(والتر كارتيير)

بدأ (الكسندر سينغر) صديق ستانلي كوبريك بعد تخرجه من ثانوية (ويليام هاورد تافت) في حزيران ١٩٤٥ بعملية التحول من فنان إلى صانع أفلام.

وذكرت الشهادة الواردة في الكتاب السنوي لمدرسة (تافت) عن (سينغر): "طموحه؟ باختصار، لقد كان فناناً وكاتباً وموسيقياً. وبالفعل فإن أليكس لديه أشياء يقوم بها".

انصب اهتمام (سينغر) على التصوير الفوتوغرافي الثابت، لكن تركيزه الإبداعي الأول تمحور حول رغبته في أن يصبح فنانا يرسم ويعرض قصصه الأصلية. وبالإضافة إلى دراساته الفنية في ثانوية (تافت)، درس (سينغر) في رابطة طلاب الفنون في مانهاتن وارتاد المتاحف وأحاط نفسه بجو الفنانين.

لقد اندرجت مقاييس (سينغر) الفنية في أعلى المراتب. فعندما كان في سنواته العليا في مدرسة (تافت)، توصل إلى قرار أنه إذا لم يصبح (رامبرانت) آخر فلا يريد أن يكون رساما. ثم بدأت صناعة الأفلام تجذبه إليها، لكن هذا الأمر كان في مرحلة تشكيلية نسبيا بالمقارنة مع مسيرته الطويلة في الرسم. إن رغبة(الكسندر سينغر) في التعبير عن ولعه برواية القصص والموسيقى والتصوير والفن – وهي بذور زرعها فيه (هيرمان غيتر) أستاذ الفن في مدرسة (تافت) – جعلته يقرر تحويل اهتمامه نحو الإخراج السينمائي.

ترك هذا القرار الذي توصل إليه (سينغر) أثراً كبيراً وهاماً على ستانلي كوبريك الذي كان يراقب التحول الذي يحصل لصديقه. ويقول (سينغر) حول الأمر: "عندما بلغت السابعة عشرة قررت أن أصبح مخرجاً سينمائياً، وكان السبيل إلى ذلك هو أن أقوم بتأليف وإخراج وإنتاج أفلامي الخاصة بي، كما أدركت بأن هذا عمل شاق، فاضطررت لاختيار شيء أحبه جدا لأنني قد أقضي سنينا طويلة في العمل عليه. اخترت الإلياذة لهوميروس وقرأت خمس نسخ من هذه الملحمة بالإضافة للعديد من المراجع عن الحضارة اليونانية. وأنجزت كتابة ١٢٥ صفحة من النص السينمائي للفيلم، ثم أتبعت ذلك بتسعمائة مشهد قصير لمواصلة السيناريو حول سقوط طروادة. إن اطلاع ستانلي على تجسيد هذا المشروع كان من بين الأمور التي حولت اتجاهه إلى هكذا مسار. لقد خاطب نفسه قائلا 'نعم .. أنت فتى من برونكس وتبتعد عن هذا العالم بمسافة مليون ميل. لكن هذا أمر عادي. بمقدورك القيام بذلك.' كان هذا الشيء واحدا من أحلام الأمجاد ومن أحلام الفتيان ممن يجوبون شوارع برونكس ويحلمون بالأشياء المستحيلة."

يذكر مبدع الأفلام المتحركة (فيث هابلي) هذين الشابين أثناء تجوالهما في منطقة الأفلام بنيويورك، وبالتحديد في ساحة (تايمز). كان (سينغر) يحمل دفتر ملاحظاته المليء بالأفكار حول إعداد فيلم اقتباساً عن رائعة هوميروس، بينما كان لدى كوبريك الصلة التي تربطه بالكلمات. "كان ستانلي يتجول حاملا كتابا يحوي روايات مختصرة من الأدب الكلاسيكي، ويستوقف المارّة في برودواي ١٦٠٠ مستفسراً 'ما رأيكم بدوستويفسكي؟' لم يكن بمقدوره لفظ الأسماء بشكلها الصحيح."

قرر (سينغر) بأن شركة MGM هي الاستوديو المناسب لإنتاج فيلمه "**الإلياذة**". ونصح كوبريك صديقه أنه من الممكن تسليم السيناريو إلى (دور شيري) مدير الإنتاج في MGM عن طريق أحد المحررين الذي تعرف به كوبريك في مجلة (لوك). وبالفعل أرسل السيناريو ثم حصل (سينغر) آخر الأمر على الرد من (شيري). ويقول (سينغر) عن ذلك: "كان لبقاً للغاية وذكر في رسالته 'شكراً للسماح لي برؤية هذا السيناريو، لكننا نعمل على فيلم **كو فاديس** هذا العام وهذا النوع من الأعمال نقوم به مرة كل عشر سنوات.'"

بدأ (سينغر) باستكشاف شاشة السينما في نيويورك واكتشف أعمال (آيزنشتاين) و(بودوفكين) وغيرهم من صانعي الأفلام الألمان الأوائل، بالإضافة للسريالية التي كانت تنمو في الأفلام التجريبية في فرنسا. وأحضر (أليكس) معه صديقه ستانلي وانتقل هذان

الشابان من اهتماماتهما المبكرة في التصوير الفوتوغرافي والفن والأدب إلى التقنية الجوهرية للتعبير الفني في القرن العشرين: صناعة الأفلام. ويذكر (سينغر) قائلا: "كنت أصطحب ستانلي لمشاهدة هذه الأمور. لقد كنت أداة للعرض بالنسبة له. لقد أثار الموضوع بمجمله جلّ اهتمامه. اصطحبته لمشاهدة الكسندر نفسكي وسمعنا الموسيقى التي وضعها بروكوفييف للمعركة التي جرت على الجليد ولم يتمكن ستانلي أبدا من تجاوز هذا المشهد. فقد اشترى تسجيلا لهذا الفيلم وأخذ يكرر سماعه مرات ومرات مما أثار حنق شقيقته الصغيرة ودفعها لتحطيم شريط التسجيل في حالة من الغضب الشديد. إن ستانلي 'استحواذي' ولا أعتقد بأن هذا الوصف مجحف بحقه."

لقد ترعرع ستانلي و(أليكس) على حمية غذائية قوامها أفلام هوليوود ولكن هذا التعرض المبدئي إلى فن السينما كان له أثراً متشعبا في تشكيل وقولبة أهدافهما المباشرة. فقد عقد (الكسندر سينغر) عزمه على أن يصبح مخرج أفلام بينما أراد ستانلي كوبريك أن يصبح مصوراً سينمائيا من خلال مهاراته التصويرية المتطورة ومعرفته الواسعة في هذا المجال.

كان كوبريك يدخر المال بحكمة من الراتب الذي يتقاضاه من مجلة (لوك) بهدف استثماره في مستقبله الفني. وقد أمضى أوقاتا طويلة يقرأ الأدب الكلاسيكي للأدباء (جوزيف كونراد) و(فيودور دويستوفسكي) و(فرانز كافكا). في نفس الوقت كان (سينغر) يطور مهنته السينمائية من خلال العمل كمستخدم في مؤسسة (تايم) حيث يتم إنتاج الجريدة السينمائية "ذا مارش أوف تايم". فسلسلة مجلة (لويس دو روشمون) السينمائية قدمت له رؤية عملية في صناعة الأفلام التسجيلية القصيرة.

إن استحداث مؤسسة (تايم) لهذه الجريدة السينمائية التي تحمل عنوان "ذا مارش أوف تايم" عام ١٩٣٥ بإرشاد المنتج (لويس دو روشمون) أفضى إلى ظهور سلسلة (روي لارسن) الإذاعية الناجحة التي تحمل نفس الاسم وتستخدم مصادر مجلة (التايم) لإحداث ثورة في الصحافة السينمائية. كان الغرض من إعداد هذه المقتطفات الإخبارية عرضها في دور السينما قبل ظهور الفيلم الطويل على الشاشة خلال فترة زمنية تتراوح بين ١٥ و٢٥ دقيقة يجري خلالها تقديم الأخبار والبرامج المعلوماتية لرواد السينما. إن أفلام "ذا مارش أوف تايم" الإخبارية وما تميزت به من التنقل والمزج بين الجريدة السينمائية التقليدية والأساليب التسجيلية أدت إلى ظهور شكل جديد أصبح في نهاية المطاف الدعامة الأساسية

للأخبار التلفزيونية. وعندما قام التلفزيون بإدخال هذا النموذج الأخباري، انتهى عرض هذه السلسلة الأخبارية عام ١٩٥١. ولكن ما يزال أثر جريدة "ذا مارش أوف تايم" السينمائية واضحا للأن في برامج الشبكات الإخبارية مثل "٦٠ دقيقة" و"ديت لاين" و"٢٠/ ٢٠". أما (أورسون ويلز) فقد خلّد مخطط "ذا مارش أوف تايم" في فيلمه الأول "**المواطن كين**" وذلك من خلال إحداث جريدة سينمائية ضمن الفيلم تستعرض حياة (تشارلز فوستر كين).

قرر (أليكس) وستانلي صناعة فيلم قصير بحيث يكون (أليكس) المخرج وستانلي المصور السينمائي. إن أرضية الفن الأدبي التي اكتسبها (سينغر) من خلال نشاطه في مجلة (تافت) المدرسية جعلته يقرر أيضا تأليف قصة قصيرة يعتمدها في فيلم قصير. ويفيد (سينغر) قائلا حول هذه النقطة: "تدور القصة حول بعض الشبان المراهقين على شاطئ البحر وقصة حب حزينة وفرصة للقاء لا يحصل. أنها عبارة عن تجربة بحتة في سن المراهقة."

جلس (سينغر) كمخرج للفيلم بعد إنجازه كتابة السيناريو القصير واستعمل مهاراته في الرسم لابتكار سلسلة من المشاهد القصيرة لوصل الأحداث مع بعضها التي تحدد مضمون الصور في كل لقطة. ثم أعلن المخرج (سينغر) بوضوح أنه سيقرر مكان وضع الكاميرا في كل لحظة من الفيلم.

وعندما أصبحت القصة والعرض السينمائي جاهزين، خطط (سينغر) وكوبريك لعقد اجتماع لمناقشة هذه الملحمة الشبابية.

ويذكر (سينغر): "لن أنسى هذه التجربة أبدا لأنها كانت لحظة هامة جدا في عملية تطوري كفنان. كنا راكبين في الطابق العلوي من حافلة مزدوجة على خط الجادة الخامسة ودار بيننا حديث جدي جداً ثم سلمته نسخة السيناريو والحوار. كان لدي إحساس داخلي بأن ستانلي لن يشعر بالارتياح والرضى لفكرة تحديد كافة مواضع الكاميرا في الفيلم القصير بنفسي. فها هو يقرأ ثم ينظر إلى الصور قائلا 'هذا رائع يا أليكس. ينبغي أن تفعل ذلك بنفسك. لقد جردتني من كل الخيارات والشيء الوحيد المتبقي هو ملء الصور فقط. ربما هذا يلزمه الاطلاع على بعض المعلومات الفوتوغرافية وبعض الجهد أيضا. فالإبداع الحقيقي والخيارات الحقيقية قد أُنجزت لتوها.' وكانت هذه آخر مرة نتساءل فيها عمن سيكون المسؤول في حال عملنا سوية. ومنذ ذلك الحين، أصبح ستانلي يمسك بزمام الأمور

على أساس أنه لا يملك المهارات الفعلية فحسب، بل المال اللازم لتحقيق هذا الحلم. ويدرك الآن بأن الإخراج هو الأمر الذي يرغب القيام به، وليس الإخراج فقط، بل الإخراج الكلي بحيث يكون كل شيء تحت سيطرته التامة، بما في ذلك التصوير السينمائي والإنتاج أيضا."

إن ثقة ستانلي كوبريك بامتلاكه الرؤية والرغبة في السيطرة المطلقة اللازمة لصنع فيلمه الخاص به جعلته يستخدم عرض (الكسندر سينغر) للأفكار السينمائية كحافز يلهمه في صنع وإخراج وإنتاج أول أفلامه.

بلغ ستانلي كوبريك سن النضج عام ١٩٥٠ وكان مستعداً لتوديع دور العبقري الصغير كصحفي مصور لدى مجلة (لوك). وقرر أنه حان الوقت ليصنع أول أفلامه السينمائية. فطالما استحوذت السينما على أحلام كوبريك التي حركتها الساعات الطويلة من التحديق في الشاشة الفضية لسينما (لوز بارادايز). كما أحاطت به الروائع الأدبية الموجودة في مكتبة والده الشخصية وتزود بالصور المتنوعة وحسنة التركيب من خلال عمله كمصور فوتوغرافي ثابت. لقد أكثر التردد على دور الفن في نيويورك وبرامج الأفلام في متحف الفن الحديث وسينما (فوغل ١٦) التي كانت بمثابة المكان البديل للأفلام التجريبية والأفلام المحدثة.

لقد افتقر ستانلي كوبريك لثقافة حقيقية في صنع الأفلام السينمائية، خصوصا أنها نادراً ما توفرت في تلك الفترة. كما أن آداب الأفلام والمطبوعات المتعلقة بها كانت في أدنى مستوى لها، حيث لم يظهر سوى القليل من هذا الإنتاج في مدينة نيويورك في ذلك الوقت. أما التلفزيون الذي بدأ بالظهور فلم يسترعي انتباه كوبريك. إن مسرح نيويورك كان مكاناً للتدريب بالنسبة لمخرجي الأفلام الناشئين، لكن كوبريك لم يكن من المعجبين بالمسرح. لقد اكتسب ثقافته بنفسه ليصبح مصوراً من خلال التجربة ومن خلال التعلم من معرفة الآخرين. كما افتقر الساحل الشرقي في الولايات المتحدة لأي مكان يتدرب فيه المرء على صناعة الأفلام. ولم يحصل ستانلي كوبريك على الدعوة للتوجه إلى هوليوود، ومع ذلك كان لديه العزم والتصميم على أن يطور ثقافته ذاتياً. لقد علم نفسه بنفسه ليصبح مخرجا سينمائيا وصانع أفلام.

لقد طلب كوبريك التوّاق دائماً إلى المعرفة من (سينغر) أن يتقصى عن الكلفة المادية التي يتطلبها إنتاج إحدى المقتطفات الأخبارية في الجريدة السينمائية "ذا مارش أوف

تايم"، فتمكن الأخير بواسطة طريقته المباشرة أن يعلم بأن (دو روشمون) يدفع ٤٠٠٠٠ دولار لقاء فيلم مدته تتراوح بين ثمان وتسع دقائق. فصرح كوبريك بدافع حماس وخيلاء الشباب أنه يستطيع أن ينجز نفس العمل ولكن بمبلغ ١٥٠٠ دولا فقط، فخطط لتوفير ميزانية مستقلة للفيلم من خلال ما يدخره من مال يكسبه من مجلة (لوك).

لذلك راجع كوبريك ملف تصويره الصحفي للبحث عن موضوع لفيلمه الأول واختار قصة قام بتصويرها عن ملاكم الوزن المتوسط (والتر كارتيير) التي نُشرت تحت عنوان "الملاكم المحترف" في عدد مجلة (لوك) الصادر بتاريخ ١٨ كانون الثاني ١٩٤٩. تألفت هذه المقالة المصورة من سبع صفحات تحتوي على عشرين صورة بالأبيض والأسود تروي قصة (كارتيير). وقد سجلت تلك الصور استعداد هذا الملاكم للنزال، فكانت بمثابة القالب للفيلم التسجيلي الموجز الذي أصبح أول فيلم بالصور المتحركة من صنع كوبريك. اقتضت خطة كوبريك عملية إنتاج مستقلة عن الملاكم ومن ثم بيع هذا الفيلم القصير بعد إنجازه.

ويشرح (الكسندر سينغر) الموقف: "كنا نعتقد بأننا سنجني عشرات آلاف الدولارات. لم نتلق عرضا ذا أهمية. في الحقيقة أن هذا النوع من الأفلام التسجيلية القصيرة لم يلق الرواج في تلك الفترة، ولم يتقدم أحد لشرائها باستثناء الأفلام القصيرة التي تتناول الشخصيات المحترفة في المسرحيات الهزلية القصيرة الروتينية على العكس من الأفلام الرياضية القصيرة التي كنا نفكر بها لأنها كانت مجانية. والأمر الذي أدركناه بالفعل أن الفيلم التسجيلي القصير كان يعتبر في ذلك الزمن مادة لا أهمية لها أو بالية."

"لم يتبادر إلى ذهننا فيما إذا كان بمقدورنا تجاوز هذا الأثر وأن كل شيء يتعلق بمشروع كهذا سيتم بمنتهى البراعة. لقد استلهم ستانلي مفهومه حول استخدام قصة المصور الصحفي لصنع فيلم '**يوم النزال**'. ولم يتم ضغط كافة العناصر الدرامية على نحو رائع فحسب، بل إن الموضوع نفسه ' والتر كارتيير ' تحول إلى بطل من نص مكتوب. كان والتر كارتيير وسيماً وقديراً وشقيقه فنسنت حمل نفس الصفات. كان كلاهما شخصيتين رائعتين."

اختار كوبريك "**يوم النزال**" عنوانا لفيلمه القصير. ويعود هذا العنوان في أصله إلى لعنوان بارز مماثل تصدر قصة مصورة في مجلة (لوك) عن اليوم الذي يستعد فيه (والتر كارتيير) لمنازلة (توني داميكو) من الوزن المتوسط في مدرج (جيروم) في نفس الليلة.

ومن الجدير بالذكر أن كوبريك قام بتصوير قصة لصالح مجلة (لوك) تدور حول الملاكم (روكي غرازيانو). حملت هذه القصة التي نشرت في عدد المجلة ١٤ شباط ١٩٥٠ العناوين البارزة "روكي غرازيانو الذي أصبح بارعا الآن" .. "**يوم النزال** طويل جدا."

كان القصد من هذا الفيلم القصير تصوير يوم يقضيه الملاكم استعدادا لدخول الحلبة. كان لدى كوبريك صلة طيبة بـ (والتر وفنسنت كارتيير) من خلال القصة التي نشرت عنهما في مجلة (لوك)، خصوصا أن (والتر) أعجب بهذا المصور الشاب واحترم براعته في هذه المهنة. وكان (والتر) سيتولى مهمة المستشار الفني للمشروع، بالإضافة إلى أنه سيكون محور الفيلم. فقد أراد كل من (والتر كارتيير) وستانلي كوبريك أن يكون الفيلم دقيقا وأن يرقى إلى المستوى المطلوب.

تابع (برنارد كوبرمان)، صديق كوبريك في المدرسة الثانوية، اهتمامه في الإلكترونيات بعد تخرجه من المدرسة. وكان قد أسس شركته الخاصة قبل زيارة كوبريك وزوجته (توبا ميتز) في منزلهما الكائن في غرب الشارع السادس عشر ٣٧. ويتذكر (كوبرمان) هذه الزيارة بقوله: "كانت عبارة عن شقة صغيرة في الطابق الأرضي وفيها موقد جداري. طلب مني القيام بالتسجيل الصوتي لفيلمه الأول الذي يدور حول قصة ملاكم محترف. ثم أوصلني إلى سيارة أجرة وظل يتحدث معي حول الموضوع حتى عند صعودي السيارة. لكنه لم يكن بمقدوري أن أفعل ما طلبه مني وأخبرته أني لن أهدر الوقت في أمر كهذا. ففي الحقيقة لم تكن لدي أدنى فكرة عن كيفية تنفيذ ما طلبه مني."

توفي (والتر كارتيير) في ١٦ آب ١٩٩٥ عن عمر يناهز الثالثة والسبعين. ويذكر شقيقه التوأم (فنسنت) الذي عمل محاميا لمدة خمسة وأربعين عاما عن علاقة (والتر) بالمخرج السينمائي الناشئ ستانلي كوبريك: "كان والتر يكنّ احتراما كبيرا لستانلي. وقد ذكر مرارا أن '**يوم النزال**' سيلقى القبول كفيلم تسجيلي كلاسيكي عن الملاكمة لأن ستانلي كان في غاية الاستعداد ويعمل بما يمليه عليه ضميره. وكان والتر يقول عن ستانلي 'إن استعداده يشبه استعداد الملاكم لمباراة كبيرة. إنه يدرك عمله بشكل مضبوط ويعرف وجهته وهدفه من العمل. إنه يدرك التحديات التي ستواجهه لكنه يتغلب عليها.' وكان والتر يقول في مديحه عن ستانلي: 'لقد أصبحنا جزءا من فيلم كلاسيكي عن الملاكمة يا فنسنت. وهذا أفضل شيء يمكن أن نصادفه لأنه فيلم حقيقي، وإني أحاول المساعدة لجعله فيلم حقيقي بكل ما في الكلمة من معنى. أنا فخور ويجدر بنا الاعتزاز بمساهمتنا في هذا

الفيلم." كان والتر المستشار الفني لأجزاء متكاملة لازمة لفيلم كهذا يدور موضوعه حول الملاكمة. كان ستانلي يطرح عليه الأسئلة لأنه يريد فيلمه أن يبدو حقيقيا. كان والتر وستانلي يعملان سوية بشكل ممتاز."

لقد شاهد كوبريك فيلماً عن الملاكمة تدور قصته حول بطل برونكس في الملاكمة للوزن الثقيل (رولاند لاستارزا) واعتقد أنه بمقدوره صنع فيلم أفضل منه. لقد كان (كارتيير) موضوعا مثاليا لفيلم كهذا، فهو ملاكم وسيم ويتمتع بحسن السلوك والسمعة الطيبة. ويذكر (فنسنت) بقوله: "كان ستانلي هادئا ودائم التفكير. لقد وجد القصة المناسبة. لقد أراد ملاكما شابا ووسيما وقوي البنية وناضجا وكان والتر كارتيير في ذهنه. لقد شكل القالب المطلوب."

كان كوبريك في الحادية والعشرين عندما بدأ فيلمه "**يوم النزال**" بينما بلغ كل من التوأمين (والتر وفنسنت كارتيير) المولودين في برونكس في ٢٢ آذار ١٩٢٢ الثامنة والعشرين. قدم هذين الشابين عروضا في الملاكمة في (وودستوك)، كينيكتيكت. وكان شقيقهما الأكبر يدير تحكيم تلك المباريات. في أغلب الأحيان كان (والتر) يسقط أرضا في الجولة الأولى ثم يسقط (فنسنت) أرضا في الجولة التالية، وبعد انتهاء الجولة الأخيرة تعلن نتيجة المباراة بالتعادل. كما قدم الأخوان (كارتيير) عروضا في الملاكمة في سلاح البحرية في أماكن متفرقة، مثل (شيكاغو بيير). ثم بدأ (والتر) في الانضمام إلى دوري الملاكمة. وبعد أداء الخدمة العسكرية في الحرب العالمية الثانية، عاد (والتر) إلى كينيكتيكت وتدرب ليصبح ملاكماً محترفاً. ثم ذهب الشقيقان إلى (غرينيتش فيليج) للإقامة مع عمتهما بدعوة منها.

كان (والتر) يلاكم في الأصل بلقب (والي كارتر التوأم). وينحدر الشقيقان (كارتيير) من أصل أيرلندي. وكان جدهما عازف كمان في أوركسترا سيمفونية بوسطن، وبدّل كنية العائلة من (ماكارثي) إلى (كارتر) ثم إلى (كارتيير). بدأ (والتر) بتلقي التدريب في نيويورك في نادي مدير أعماله (بوبي غلسيون)، وهذا النادي عبارة عن صالة رياضية ذاع صيتها في برونكس باسم (نادي غليسون الرياضي).

عندما التقى ستانلي كوبريك بـــ (والتر كارتيير) للمرة الأولى من أجل إعداد قصة عنه ونشرها في مجلة (لوك)، كان (والتر) ملاكم في المباريات الرسمية التي تتألف من ١٤ جولة حيث تدرب للارتقاء من مباريات الجولات الأربع إلى مباريات الجولات الست ثم إلى المباريات المؤلفة من ثمان جولات، انتهاء بالمباريات الرسمية.

قضى كوبريك بعض الوقت مع (فنسنت)، الذي لم يفوت أيا من مباريات شقيقه، وبعض الوقت أيضا مع (غليسون) من أجل تصوير استعداد (كارتيير) لنزاله مع الملاكم الأسود (بوبي جيمس) من الوزن المتوسط. وقد راقب كوبريك عن كثب الطقوس التي تسبق يوم النزال، فحول فضوله الشديد الذي لا يشبع إلى (والتر كارتيير) وطرح الأسئلة على هذا الملاكم المخضرم بينما كان ينظم تصوير المرحلة التي تسبق المباراة بتقسيمها إلى سلسلة من المشاهد. ويذكر(فنسنت): "كان كوبريك كان يصغي إلى ما ينصح به مستشاره الفني بقوله 'هذه لقطة جيدة يا ستانلي عليك تصويرها.' وكان ستانلي بدوره يفكر بتلك اللقطة ويتخذ قرارا سريعا حولها. لقد كان رحب الصدر في الإصغاء إلى الاقتراحات والعمل بها."

ويذكر (فنسنت) أيضا: "كان ستانلي رزينا جدا ويتميز بالجمود ولكن في نفس الوقت خياله واسع ولديه أفكار عظيمة. لقد نال الاحترام بطريقة هادئة وخجولة، بحيث يجعلك تستجيب لأي شيء يطلبه، وبعبارة أخرى، كان يأسرك بكلماته. فكل الذين عملوا مع ستانلي كانوا ينفذون طلباته. كان يخاطب عمتنا 'سيدة كارتيير، هل تستطيعين الوقوف في هذا المكان؟ هل يمكنك القيام بهذا الشيء؟ هذا جيد' كان جديرات بالاحترام الذي يفرضه على الآخرين بهدوئه. إن العمل مع ستانلي لا ضجة فيه، وإنما هدوء مع بعض الإرشادات والتوجيه البسيط والواضح. وهذا أسلوب لا يترك مجالا للاعتراض أو المعارضة. فأنت ترى ما يقوم به وكان يؤدي عمله على أكمل وجه لأنه شديد التركيز. لم يكن ستانلي متطفلا، بل كان يمشي ويقف بهدوء حاملا جهاز قياس الضوء الخاص بالتصوير ويلتقط الصور الكلاسيكية بالأبيض والأسود. أحيانا كان وسيع الخطى، إلا أن حركاته كانت لطيفة للغاية. كان دوما يرتدي سترة رياضيه وسروال فضفاض جيوبه ممتلئة بأشيائه الخاصة، ويلبس حذاءً بنعل مطاطي. كما كان يضع ربطة عنق بشكل دائم. إنه هادئ بطبيعته. كان يرفع جهاز قياس الضوء ويخطو للخلف ثم يلتقط الصورة. اتسم عمله بالجدية فلا مكان للمزاح فيه، وكان خجولا لكن ثقته بنفسه كبيرة. كنا نمازحه ونحاول استدراج ضحكته بين الحين والآخر. كنا نضمه لصدرنا أحيانا ونقول له 'استرخ يا ستانلي .. استرخ' فيضحك لذلك ويعود لمتابعة عمله. كان ستانلي شخصا مفكرا تحيط السرية بأفكاره ويصعب معرفة ما يجول في ذهنه. ولم يظهر أي نوع من العجرفة أو التباهي ولم يتفاخر بأي شيء حتى عندما نُشرت القصة في مجلة (لوك) لم يتبجح أبدا بأن هذه القصة التي صنعها كانت عظيمة. لقد كان إنسانا مخلصا ومتواضعا. إن بعض العباقرة يتفاخرون بأنفسهم، لكن ستانلي شخص مختلف."

لقد أمضى كوبريك بعض الوقت مع (والتر وفنسنت كارتيير) وعمتهما في شقتهم الصغيرة الموجودة في الشارع الغربي الثاني عشر في غرينيتش فيليج) ليراقب رتابة حياتهم اليومية. كان كوبريك يتجه إلى مذهب الواقعية في تسجيل حياة (كارتيير) في هذا الفيلم لكنه أضفى بعضا من لمساته الإنسانية التي تعلمها عبر سني عمله الطويل في مجلة (لوك). ومن بين هذه اللمسات الكلب الذي أهداه لـــ (والتر).

كان كوبريك يعمل على توجيه الشقيقين (كارتيير) أثناء طقوسهما الصباحية العادية بعد الحديث معهما حول عاداتهما الشخصية. ويذكر (فنسنت) بقوله: "كان ينتزع منك المعلومات بمنتهى الدماثة حول الروتين الذي تتبعه في حياتك اليومية. وكان يطرح أسئلة بسيطة، مثل 'والتر، ما هو أول شيء تفعله عند استيقاظك في الصباح؟' فيرد والتر 'نتناول الإفطار.' 'وكيف يجري ذلك؟' 'يقوم فنسنت عادة بتحضير الماء من أجل وجبة الشوفان.' فيعلق ستانلي بقوله 'حسنا، سنصور هذه اللقطة غدا.' إنها الطريقة التي عملنا فيها سوية بمنتهى البساطة. فستانلي لم يجر التمرين على هذه اللقطات بالفعل. كانت الأمور تجري بسرعة لأنه لا يكرر ما يصوره من لقطات. لم يحاول تشكيل أو تركيب **'يوم النزال'**، وإنما تصويره فوتوغرافيا فقط. كان يجهز المشهد الذي يرغب بتصويره ويخبر والتر قائلا: 'والتر، سنصور مشهدا لك ساعة استيقاظك في الصباح. أريد منك أن تنهض من الفراش من هذا الجانب وتمشي قليلا وتتمطى ثم تتثاءب'."

تابع كوبريك (والتر) إلى مطعمه المفضل (ستيك جوينت) في جادة (غرينيتش) حيث يتناول الملاكم وجبة غداء من شرائح اللحم أثناء فترة التدريب.

كان (والتر) رجلا متدينا يحضر الصلوات الجماعية في كنيسة (القديس فرانسيس زافير) الموجودة في الشارع السادس عشر بالجادة السادسة. أخذ كوبريك كاميرا سينمائية ٣٥ ملم من نوع (آيمو) إلى كنيسة الحي وصور الشقيقان أثناء تأدية الصلاة قبل موعد المباراة. ثم قام كوبريك بتصوير المشهد الذي يساعد فيه (فنسنت) شقيقه للاستعداد لخوض المباراة في غرفة تبديل الثياب في ميدان النزال. وأخذ لقطات لـــ (فنسنت) أثناء نزعه ميدالية القديس جود من (والتر).

لقد وضع (والتر وفنسنت كارتيير) رقعة شطرنج في غرفة المعيشة في منزل عمتهما. اكتفى كوبريك بمراقبة الشقيقان أثناء لعب الشطرنج. وبعد مضي حوالي سنة

تقريبا على تصوير "يوم النزال"، التقى كوبريك ثانية بالشقيقين وأخبرهما أنه كان يلعب الشطرنج في منتزه (واشنطن سكوير بارك) وانضم أيضا إلى نادي شطرنج في المدينة.

بدأ كوبريك مهنته الاحترافية في عالم السينما كصانع أفلام متكامل. فقد قال كوبريك لـــ (جوزيف غيلميس) بمناسبة صدور كتابه "المخرج السينمائي كنجم متفوق" عام ١٩٧٠: "كنت أقوم بدور المصور والمخرج والمنتج ومساعد المنتج وفني المؤثرات الصوتية وغيرها من المهام أيضا. وكان الأمر بالنسبة لي عبارة عن خبرة وتجربة غنية، وبما أني اضطررت لأن أعمل كل شيء بمفردي فقد اكتسبت معرفة صحيحة وشاملة في كل الجوانب الفنية اللازمة في صناعة السينما."

لقد أدرك كوبريك أن العمل بواسطة كاميرا (آيمو)، التي تستطيع أن تصور في ضوء النهار بكرة فيلم أبيض وأسود ٣٥ ملم بطول ١٠٠ قدم، لا يفي بالغرض وبأنه بالغ في تفاؤله حيال الأمور المتعلقة بالميزانية المخطط لها – فقد استطاع تغطية الكلفة الحقيقية البالغة ٣٩٠٠ دولار من مدخراته. وقال كوبريك للكاتب (جين د. فيلبيس): "كنت أقوم بكل شيء بدءا من تدوين دفتر الحسابات إلى تسجيل الصوت في ثقوب شريط المسار الصوتي. لم تكن لدي أدنى فكرة عما أفعله، إلا أني كنت على يقين بأني أستطيع أن أصنع أفلاما أفضل بكثير من معظم الأفلام التي كنت أشاهدها في ذلك الوقت."

إن ذروة فيلم "**يوم النزال**" هي المباراة الرسمية التي تدرب (والتر كارتيير) استعدادا لها لينازل الملاكم (بوبي جيمس) من الوزن المتوسط. كما تم تصوير المشاهد بشكل حي خلال المباراة بتاريخ ١٧ نيسان ١٩٥٠ في (لوريل غاردنز) بنيوارك، نيوجرسي. كان التصوير مناسبا لعملية إعداد الفيلم التسجيلي. لم يكن لكوبريك سوى فرصة واحدة فقط لتصوير النزال بشكل حي بواسطة معدات ٣٥ ملم أبيض وأسود، لذلك تم استعمال عدة كاميرات خلال هذه المباراة الحقيقية. كان (الكسندر سينغر) يقف وراء الكاميرا الثانية، وهي أيضا من نوع (آيمو) ٣٥ ملم، للتصوير بالأبيض والأسود. عقد كوبريك الآمال على فوز (كارتيير)، لكنه شاهد الدراما في هذه القصة على نحو مختلف. إن النزال الأول الذي صوره كوبريك لـــ (كارتيير) في المرة الأولى من أجل مجلة (لوك) كان مع (توني داميكو) حيث أوقف الحكم المباراة عندما تلقى (والتر) لكمة عنيفة على الرأس سببت له جرحا بليغا في عينه اليمنى. وفاز (داميكو) بالضربة الفنية القاضية. وفي المباراة الثانية التي كانت تمهيدا لبطولة (توني زيل – مارسيل سيردان) التي عقدت في

مدرج ملعب روزفلت لمدينة جيرسي، فاز (والتر) على (جيمي مانيا) في الجولة الأولى بضربة يمينية قاضية أصابت فك (جيمي).

قام كوبريك و(سينغر) في فيلم "**يوم النزال**" بتغطية وقائع المباراة بين (كارتيير) و(جيمس) بواسطة كاميرات (آيمو) وكان كلاهما يحاول تسجيل هذا الحدث على فيلم التصوير كي يجري تركيبه في غرفة المونتاج ليصبح حدثاً حياً مكتملاً في كل جوانبه. كان كوبريك يقوم بالتصوير بواسطة كاميرا محمولة، بينما يؤدي (سينغر) عمله بواسطة الكاميرا الثانية المحمولة على منصب ثلاثي القوائم. كان يجري التصوير بواسطة أفلام بطول ١٠٠ قدم، وهذا يعني أن الكاميرات بحاجة مستمرة لإعادة ملئها بفيلم جديد، لذلك ساعد وجود كاميرتين على أداء المهمة المطلوبة حيث تقوم واحدة بالتصوير، بينما يجرى تعبئة الثانية بالفيلم. مع أن المخازن التي تتسع لبكرات فيلمية بطول ٤٠٠ قدم كانت متوفرة في ذلك الزمن، إلا أن هذا يعني مزيد من المصاريف ومزيد من الوزن على الكاميرا التي يحملها كوبريك بيده.

وأكد (سينغر) بقوله: "كنت أحمل كاميرا وستانلي يحمل أخرى، وكنا مشغولين لأبعد الحدود في التصوير وكان لابد من تسجيل هذا النزال، فمن دونه لا يمكن صناعة الفيلم الذي نعمل عليه."

أخذت الكاميرا خلال النزال لقطة قريبة لامرأة في مقتبل العمر تهتف تشجيعا للملاكمين. كانت هذه الشابة تدعى (جودي) وهي صديقة (أليكس) التي تزوجها فيما بعد ومضى على زواجهما الآن زهاء ٤٥ سنة. ويدعو (سينغر) زوجته الروائية وكاتبة الحوار (صديقتي وعشيقتي).

إن أروع لقطة في الفيلم جرى تصويرها من جانب كوبريك عندما وجه عدسته من أرض الحلبة باتجاه الأعلى نحو الملاكمين أثناء تبادلهما اللكمات فوق الكاميرا. فالضوء المسلط من الأعلى هو الذي ميز تلك اللقطة التي أظهرت في نفس الوقت الأنوار المعلقة في سقف المدرج. إن تصوير هذه اللقطة يوحي وكأن كوبريك كان مستلقياً في وسط الحلبة والملاكمان يتصارعان فوقه. كان تصوير النزال بشكل حي أمر لا مفرّ منه لانعدام فرصة أخرى تُعاد فيها المباراة بين الملاكمين. لذلك عندما كان يقترب الملاكمان لمسافة معقولة من حبال الحلبة، كان كوبريك يسارع لمد يده إلى أرض الحلبة ويوجه الكاميرا للأعلى باتجاه الملاكمين ويصور المشهد دون النظر في فتحة العدسة. وهذا النمط من التصوير

أمر شائع بين المصورين الصحفيين لأنهم غالبا ما يضطرون للتصوير فوق رؤوس الحشود وغيرها من العوائق التي تحجب عدسة الكاميرا عن عين المصور.

عندما سدد (والتر كارتيير) الضربة القاضية ملحقاً الهزيمة بـــ (بوبي جيمس) في الجولة الثانية، كان (الكسندر سينغر) مستعدا للالتقاط تلك اللحظة التي تشكل ذروة هذا الفيلم التسجيلي. "كان ستانلي دائماً يوجه لي الثناء لالتقاط مشهد الضربة القاضية. كنت أعدو من مكان لآخر لأنتهز الفرصة التي أستطيع فيها تصوير الضربة القاضية. وكان ستانلي يردد على مسامع الجميع تلك اللقطة التي قمت بتصويرها. وهذه بالطبع طريقة طريفة لنقل المديح إلى مصور آخر، لكن من يشاهد الفيلم سيتعرف فورا على بصمات ستانلي التي تركها على '**يوم النزال**'. إن عمل ستانلي متكامل من كل جوانبه، وهذا أمر نادر بالفعل."

بدأت أفلام "ذا مارش أوف تايم" الأخبارية تندثر في تلك الفترة، ومع ذلك رفض كوبريك عرضا لبيع فيلمه بسعر أقل من الموازنة الأصلية لـــ "**يوم النزال**" الذي تبلغ مدته ١٦ دقيقة، ثم باعه أخيرا لشركة الإنتاج السينمائي RKO-Path بسعر ٤٠٠٠ دولار، فحقق بذلك ربحا إجماليا قدره ١٠٠ دولار فقط. إلا أن كوبريك المغامر والمقدام استطاع أن يؤمّن ١٥٠٠ دولار كدفعة مسبقة من تلك الشركة أجر فيلم تسجيلي آخر يقوم كوبريك بصنعه لصالح الشركة، التي أعلمته أن أكبر مبلغ دفعته لقاء فيلم تسجيلي قصير وصل إلى ٣٩٠٠ دولار فقط.

كان ستانلي كوبريك طالبا جيدا في ميدان السينما. فمن خلال مشاهدته الواسعة للأفلام واستيعابه الشامل لبنية وهيكلية الجريدة السينمائية، استطاع العمل بنفس قالب وأسلوب "ذا مارش أوف تايم"، لكنه أضاف طابعه الشخصي إلى القواعد السينمائية. إن ملامح نمط الأفلام السوداوية (أو السوداء) التي هيمنت على أفلام كوبريك الروائية الثلاثة الأولى تعود في أصلها إلى فيلمه القصير "**يوم النزال**".

يبدأ "**يوم النزال**" بعرض مظلة مدخل ميدان مباريات الملاكمة (ماديسون سكوير غاردن)، حيث ظهرت عبارة "الملاكمة هذا المساء" مكتوبة بحروف عريضة وغامقة. ثم يغيب المشهد تدريجيا بلقطة قريبة جدا من العبارة نفسها. كانت الدقائق الأربع والعشرون ثانية الأولى من الفيلم عبارة عن جريدة مصغرة تعرض تاريخ الملاكمة كما يراها أحد أهالي نيويورك ممن نشر دروسا في هذه الرياضة في صحيفتي (ديلي نيوز) و(ديلي ميرر). يُصوَّر الملاكمون عادة على أنهم حيوانات بالفطرة ويعيشون حياتهم من أجل إحراز الضربة القاضية فقط. ويقول الراوي والصحفي المخضرم (دوغلاس إدواردز) بأن

الملاكمين يتحدرون من شتى الفئات الاجتماعية: عمال تحميل السفن وعمال الموانئ وعمال محطات الوقود والجامعيين والفنيين العاملين في مخابر شركات الألبان والمحاسبين في محلات البقالة وغيرها من الشرائح الاجتماعية.

إن طريقة سرد القصة في "**يوم النزال**" جازمة ومقتضبة تشبه الروايات البوليسية في الأربعينيات. ويقول (إدواردز) بلهجة عادية: "إنه واحد من المعجبين بالملاكمة. هناك الكثيرين من أمثاله في الولايات المتحدة، حيث يحصد كل سنة حصته التي تبلغ ٩٠ مليون دولار في شباك التذاكر لحضور أمكنة يلتقي فيها الرجال على أرض حلبة الملاكمة يرتكبون العنف الشرعي والضرب القانوني."

أما النص فيبدو وثائقيا وواقعيا، لكنه مليء بالكلمات الكئيبة "إنه كسب العيش. لكن بالنسبة للبعض فإن هذا لا يشكل مورداً للرزق. هناك ٦٠٠٠ ملاكم محترف في أميركا، لكن ٦٠٠ منهم فقط يكسبون قوت يومهم من هذه الرياضة و٦٠ ملاكم من أصل ٦٠٠ ممن يجنون المال الوفير من هذه الرياضة، أي بنسبة ١% فقط."

بعد تركيب صور الملاكمين أثناء التدريب في الحلبة وصالة الألعاب الرياضية، ظهرت فيها صورة لـــ (نات فليتشر) بينما يتصفح أحد السجلات الرياضية في الملاكمة. و(فليتشر) مؤرخ ذو باع طويل في مجال الملاكمة نشر مرجعا هاما للملاكمين في مجلة (رينغ). ومن الشخصيات الأخرى التي ظهرت في تلك الصور هناك (جو لويس) و(جاك ديمبسي). يجري اختيار الملاكم بشكل عشوائي كي يتسنى لنا فهم هذه المهنة وهذا النمط من الحياة. وسنشاهد بعد قليل يوما من حياة ملاكم الوزن المتوسط (والتر كارتيير).

وُضع ملصق دعائي على أحد أعمدة شوارع مانهاتن عن مباراة في الملاكمة "والتر كارتيير ينازل بوبي جيمس". الشوارع خاوية. إنها ساعات الصباح الأولى. ففي نمط الفيلم السوداوي الحقيقي يتم تذكيرنا دوما بالوقت. إنه يوم المباراة بين (كارتيير) و(جيمس) والتي ستجري في الساعة العاشرة مساء. إنها السادسة صباحا الآن.

نلتقي بـــ (والتر كارتيير) الذي استيقظ للتو في غرفة نومه الموجودة في شقة يقطن فيها مع عمته، وهي شقة مؤلفة من ثلاث غرف في (غرينيتش فيليج). شقيقه التوأم (فنسنت) يستيقظ بعده بلحظات. (فنسنت) محام ويعمل كمدير لأعمال (والتر) في شؤون الملاكمة. يتناهى إلى علمنا أن (فنسنت) يسكن خارج البلدة لكنه يلازم (والتر) ويقيم معه عندما تكون

هناك مباراة سيلعبها هذا الملاكم. يبلغ الشقيقان من العمر أربع وعشرون سنة. يشير كوبريك في فيلمه إلى سن (والتر) كما يعرفه الجميع، أي أقل بأربع سنوات من عمره الحقيقي البالغ ٢٨ سنة. يقوم (فنسنت) بتحضير وجبة الإفطار لـ (والتر) ثم يمشي كلاهما في شوارع نيويورك القديمة مارّين بالحانات باتجاه الكنيسة لأداء صلاة جماعية في الصباح الباكر. نستطيع مشاهدتهما من زاوية عالية عند دخولهما الكنيسة للاشتراك في العشاء الرباني.

يمضي الوقت. يأكل (والتر) شرائح لحم غير ناضجة تماما في مطعم (ستيك جوينت) حيث نجد صاحب المطعم الحقيقي، الذي يبدو منذ الوهلة الأولى أنه بعيد عن شخصيات الممثلين في أفلام الملاكمة، يدخّن لفافة تبغ ويتفاخر بأن (والتر) سيصبح بطلاً يوماً ما.

الساعة الآن الرابعة بعد الظهر. يضع (كارتيير) ملابس الملاكمة على ملاءة السرير: منشفة وحذاء وكيس للثلج ومرهم ورداء كُتب على جهته الخلفية بالحياكة اسم (والتر). يلقي بنظرة أخيرة في المرآة في لقطة تتجاوز واقعية الفيلم التسجيلي ويحدق في هذه المرآة في لحظة وجودية تشير إلى العديد من مواضيع كوبريك المستقبلية. يقول راوي الفيلم (إدواردز) متنبئاً أثناء عرض هذا المشهد "هناك نظرة أخيرة دوما في المرآة قبل بدء النزال في محاولة لمعرفة الصورة التي ستعكسها المرآة في الغد." من خلال تركيبة كوبريك الدرامية، فإن هذا الانعكاس يستأثر بأهمية أكبر من شخصية (كارتيير) الحقيقية.

يذهب التوأمان إلى ميدان المباراة بواسطة سيارة مكشوفة. نرى أجواء نيويورك من خلال لقطة متحركة. نستنتج بأن الشقيقان لا ينفصل أحدهما عن الآخر. فالفيلم لا يتناول شخصية الملاكم فقط، وإنما العلاقة الوثيقة التي تربط التوأمين. فنحن نكتشف أنه حين يتلقى (والتر) اللكمة فإن (فنسنت) يشعر باللسعة.

الساعة الآن الثامنة مساء. (والتر) في غرفة تبديل الملابس الموجودة تحت ميدان المنافسة. بقيت ساعتان من الانتظار. يقوم كوبريك بضغط الزمن مرئيا في سلسلة من اللقطات التي تظهر (كارتيير) في حالة انتظار واستعداد، لكن (دوغلاس إدواردز) يستمر في إعلامنا حول حركة الملاكم عبر الزمن فيعطي بذلك زخماً لهذا الفيلم القصير، ويؤكد البطء الرهيب الذي يكتنف مرور الزمن. "إنه يشعر بالانقباض في جسده خلال هذه الساعات، لكن هذا الانقباض ليس مردّه انعدام الثقة. إنه الضغط والتوتر الذي يسببه الانتظار في اللحظات الأخيرة. ففي هذا المكان الذي تكاد تلتصق في الجدران ببعضها، يصعب على المرء أن يحرك جسده. فلو يحين موعد النزال الآن، لأصبحت الأمور كلها على ما يرام." ثم يدخل

الراوي مرحلة الانتقال الذهني التي يمر بها (كارتيير). لقد وجد كوبريك طريقة أدبية تتكيف مع حسه السينمائي في سرد ورواية القصة. "توقف انتباه والتر الآن عن عقارب الساعة. فالشيء الوحيد الذي يهمه الآن هو يديه فقط. وبينما يستعد للخروج إلى ساحة العراك أمام الجماهير، يتحول والتر ببطئ إلى رجل آخر. إنه الرجل الذي لا يعرف الهزيمة وينبغي أن لا يخسر. إن الحركات القاسية والصلبة التي يقوم بها بساعديه وقبضتيه تختلف عما كانت عليه منذ ساعة مضت، فقد تحولت يداه إلى رجل جديد شرس وجزء من رجل ساحة النزال وآلة العراك التي دفع الجمهور المال لرؤيتها خلال خمس عشرة دقيقة."

إنها التاسعـــة مساء. يتأمل (والتر) خصمـــه ويستمر بالاستعداد والانتظار. يمسح (فنسنت) وجه وجسد (والتر) بالمرهم ويؤدي مراسم النزال بإعداد شقيقه للمعركة ثم ينزع عنه قلادته الدينية.

الساعة الآن ٩,٤٥. يمر (والتر) بالتحول الأخير من الإنسان إلى آلة العراك التي يصفق لها الجمهور. يتم استدعاؤه للصعود إلى الحلبة، بينما يتوهج رأس السيجار الذي ينفثه مدير أعماله.

الساعة العاشرة. يتم الإعلان عن الملاكمين: (بوبي جيمس) ملاكم الوزن المتوسط من جامايكا، كوينز. يقرع الجرس. يتبادل الملاكمان اللكمات بتساو. يدفع (كارتيير) بـــ (جيمس) إلى الحبال. مزيد من المناورة. تقع عين (كارتيير) على الثغرة المناسبة في دفاع خصمه ويسدد إليه الضربة القاضية. يعلن (إدواردز) النهاية مؤكدا على صورة الملاكم كحيوان ومحترف "يتغلب أحد الرجلين على الآخر بمهارة وعنف (هذا من أجل المعجبين). لكن الضربة القاضية واسم الخصم والوقت والتاريخ والمكان (للسجلات). لكن الأمر أكبر من ذلك بكثير في حياة رجل ينبغي أن يخوض النزال للحفاظ على وجوده. فالأمر بالنسبة له يوم عمل."

لقد كان مقياس كوبريك في فيلمه الافتتاحي مطلقا، وأكد منذ البداية بأن هذا الفيلم سيكون له موسيقاه الخاصة به ولن يلجأ للموسيقى المسجلة المستخدمة في معظم الأفلام الرياضية القصيرة.

قابل (الكسندر سينغر) موسيقي موهوب يدعى (جيرالد فرايد) في الحي الذي يعيش فيه في برونكس قبل حوالي عام ونصف من لقائه بكوبريك في إحدى قاعات ثانوية (تافت). كان (جيرالد) طالبا في مدرسة (جوييارد) ذات المستوى الرفيع حيث درس الموسيقى وعزف

المزمار. وقد شجع (الكسندر) صديقه على التفكير في تأليف موسيقى لفيلم سينمائي وعرّف (فرايد) على كوبريك.

ويقول (فرايد) بعد مضي ٤٥ سنة: "كنت شريكا مع الكسندر في لعبة كرة اليد. سألوني فيما إذا كنت أرغب بتأليف تلك الموسيقى للفيلم. ولكن لماذا وقع اختيارهم عليّ؟ لأنني الموسيقي الوحيد الذي يعرفه كوبريك حينذاك. كنت أعزف المزمار في مدرسة جوبيارد ولكن لم يخطر ببالي قط أنني سأؤلف موسيقى الأفلام أو أي شيء من هذا القبيل. لقد كان الموضوع فكرة جيدة بالنسبة لي، فأجبت 'بالطبع يا ستانلي سأقوم بالمهمة.' فقد كان لدي متسع من الوقت من ١٠ إلى ١٢ شهر كي أتعلم كيف سأنجز هذا الأمر. وبما أن الدورات الموسيقية في هذا المجال لم تكن متوفرة في ذلك الزمن، ذهبت مرات عديدة للسينما لتدوين الملاحظات، ثم ذهبت مع ستانلي أيضا لحضور الأفلام السينمائية حيث كنا نعلق بقولنا 'هذه الموسيقى جيدة، وهذه موسيقى رديئة'. كان ذلك أشبه بما تطلق عليه المساعدة الذاتية. شاهدنا فيلم '**المخلوق القادم من البحيرة السوداء**' وضحكنا كثيرا. فبعض الأشياء كانت جيدة وبعضها الآخر مثير للسخرية. كما كانت بعض الأمور واضحة بينما كان غيرها يتميز بالدقة والتفصيل ولكن بطريقة جيدة. كان ينبغي البحث عن تعاريف بهذه الطريقة. فماذا يعني التعبير 'بدقة'، وهل من الضروري أن يكون الأمر سيئا إذا كان 'دقيقا'؟ فمتى تريد أن تكون 'دقيقا' وحاد الذهن؟ متى تكون ذاتيا؟ كان الأمر مثيرا. كنا في بداية العقد الثاني من العمر. كان الأمر مسليا ومغامرة مثيرة."

إن الجريدة السينمائية "ذا مارش أوف تايم" كانت نموذجاً للأفلام التسجيلية الرياضية، لكن الموسيقى المضافة على قصص تلك الجريدة السينمائية كانت تعتمد على الأرشيف الموسيقي الموجود أصلاً كمصدر لها، وفي أغلب الأحيان تكرر سماع الموسيقى نفسها من فيلم لآخر. ويذكر (فرايد): "لم يخطر ببالنا أنا سنجد شيئا ذا قيمة بالنسبة لهدفنا المنشود. كنا يافعين وكنا نعرف كل شيء. ففي ذهننا كنا نريد التحول إلى بيتهوفن وسيرغي آيزنشتاين."

"قررت اعتماد لحن قصير يُعزف على البوق كموضوع رئيس لأن مباريات الملاكمة عادة تكون مثيرة وعزف البوق مثير أيضا. تركز عملي الأول على سيمفونية 'دالاس'. كان عمري عشرين سنة. كنا نعزف 'المقطوعات الحالمة الثلاث' للموسيقي 'ديباسي'. إن عزف البوق البعيد في تلك المقطوعة الحالمة، ويعرف باسم 'المهرجانات'،

كان يثير أحاسيسي فعلا لأن صوت البوق البعيد يرتفع بالتدريج ليصبح عاليا. لذلك قلت في نفسي 'حسنٌ .. ربما تمكنا من إدخال صوت البوق في هذا الفيلم التسجيلي القصير عن الملاكمة. سيكون الأمر مثيرا. كان هذا هو الموضوع الرئيس في تلك الموسيقى، وبهذه الطريقة استطعت تأليف اللحن المطلوب. ناقشت الأمر مع ستانلي. كان موسيقياً ممتازاً. لقد ضرب إيقاعياً على الطبل في المدرسة الثانوية ولديه حس وذوق جيد للموسيقى."

تم تسجيل موسيقى فيلم "**يوم النزال**" في استوديوهات RCA الموجودة في الجادة الخامسة بنيويورك. وقد جرى التعاقد مع ١٩ موسيقي لجلسة التسجيل. وكان كوبريك قد وضع في حسبان ميزانيته كلفة الموسيقى اللازمة للفيلم. وفي نفس الوقت، قام (جيرالد فرايد) بالترتيبات اللازمة وقاد الأوركسترا أيضاً. وقد أصبح عدد من العازفين الذين شاركوا في جلسة التسجيل هذه من الموسيقيين البارزين فيما بعد. كان عازف النفير الأول مؤرخ موسيقى الجاز (غونثر شوللر). كما أصبح (بيرني آدلشتين)، الذي شارك في التسجيل أيضا، عازف البوق الأول في "أوركسترا كليفلاند". وهناك مساعد قائد فرقة لوس أنجلوس الموسيقية (سيدني هاس) الذي شارك في العزف خلال جلسة التسجيل. وكم أضافت تلك الموسيقى من دراما على يوم من حياة الملاكم المحترف (والتر كارتيير).

عندما تنتقل القصة من لمحة عامة عن عالم الملاكمة ترافقها موسيقى البوق إلى قصة نيويورك و(والتر كارتيير)، اختار (فرايد) موسيقى تعيد إلى الأذهان الموسيقى التي ألفها (برنارد هيرمان) لفيلم "**المواطن كين**". لقد كان لهذا الموسيقي الأسطوري أثرا بالغا على الملحن الناشئ.

حضر كوبريك جلسة تسجيل الموسيقى وعمل عن كثب مع (فرايد). أما دمج الأصوات النهائي فكان من إعداد (راي غريسوولد) الذي تمتع بالخبرة الوافية. جلس (فرايد) بجانب كوبريك يتطلعان للحصول على دمج مثالي لرواية القصة والمؤثرات الصوتية والموسيقى. ويذكر (فرايد): "كان الحشد كبيراً قبل بدء المباراة وكان من المفترض أن يطغى صوت الجمهور على الموسيقى. ونجح راي في ذلك، فقال له ستانلي 'جيد، هذا رائع' وأردفت بقولي 'لا .. هناك انخفاض. فأنا أريد للموسيقى أن تخرج من المؤثرات الصوتية كما لو أنه ليس هناك أي فاصل' فرد راي 'أجل .. أجل.. أنت محقّ. لنفعل ذلك ثانية.' أذكر ستانلي وهو يراقب الوضع قائلا 'هذا الشخص يتقن عمله تماما'. كان أحتفظ بصوت معين في ذهني. والتزمنا بهذا الصوت وحصلنا عليه في نهاية الأمر."

ساعد فيلم "**يوم النزال**" (جيرالد فرايد) على البدء بمهنة طويلة في موسيقى الأفلام. فعمله في هذا الفيلم التسجيلي الموجز فتح له الأبواب أمام كثير من الأعمال الموسيقية وتلحين الموسيقى للأفلام لصالح استوديوهات RKO-Path . لقد فكر كوبريك بالممثل (مونتغمري كليفت)، الذي صوره سابقا في مجلة (لوك)، كي يقوم برواية وسرد الفيلم، إلا أنه استخدم (دوغلاس إدواردز) ذلك الصحفي المخضرم من محطة CBS ليروي قصة الفيلم.

إن "**يوم النزال**" فيلم مثير من الناحية البصرية. فاستحضار ولع كوبريك وحسّه الفوتوغرافي الفطري إلى المشروع نتج عنه فيلم خال من الزلات الشائعة بين صانعي الأفلام الناشئين. لقد قلد كوبريك الجريدة السينمائية من خلال محاكاة رائعة بحثا عن طابعه الشخصي لكنه منح لنفسه الحرية المطلقة في التجريب بأسلوب مونتاجي مفعم بالحيوية والإشراق. فالصور تنساب من مقاطع مباشرة للانتقال إلى مشهد آخر بمروره عبر الشاشة أو غياب المشهد بالتدريج. أما بنية الفيلم فيسيطر عليها الإنضغاط بغية تسجيل الزمن الحقيقي ومن ثم تلاشي الصور تدريجيا لتصبح سوداء.

التقطت عين كوبريك التي تشبه عدسة الكاميرا العديد من المشاهد الأخاذة والفريدة من نوعها بأسلوب نادرا ما نشاهده في نمط الأفلام التسجيلية السينمائية. فاللقطات المأخوذة من زاوية عالية جدا لحلبة الملاكمة والسكك التي تحمل الأضواء الكاشفة تنير أرض الحلبة وحبالها بينما حشود المتفرجين يغطيها الظلام الأسود تميز عمل كوبريك عن غيره. يوجه كوبريك الإضاءة على (كارتيير) في أغلب الأحيان من الأعلى حتى يبدو محجر عينيه الغائرتين مثل (جاك بالانس) في المسرحية التلفزيونية "**قدّاس ملاكم الوزن الثقيل**" للمخرج (رود سيرلنغ).

تذكرنا الظلال الكثيفة بالأفلام البوليسية في الأربعينيات أكثر من الأفلام التسجيلية عن الملاكمة. فمن تلك الظلال هناك اللقطة التي تعكس (كارتيير) على نافذة منزله لنشاهد صورة ظليّة عنه. أما في حجرة تبديل الملابس، ينتقل تركيز الكاميرا من الضماد الملفوف حول قبضة (والتر) إلى (فنسنت) الذي يجهز قفازي الملاكمة لشقيقه. فالتركيز الشديد على قبضة (والتر) بينما التركيز الأضعف على القفاز الذي يحمله (فنسنت) بيده. ثم ينتقل محور التركيز بشكل درامي إلى القفاز المجهز للمقاتل بينما تذوي صورة يد (والتر) عن الأنظار تدريجيا – تباين الصورتين وارتباطهما ببعض دون انقطاع المشهد. ونشاهد (والتر) في الحلبة ينتظر جرس بداية النزال من زاوية منخفضة جدا عبر قوائم الكرسي الذي يجلس

عليه خصمه. يجري تصوير المباراة بكاميرا محمولة على اليد دون توقف لتلتقط صور العراك من خارج حبال الحلبة وداخلها وحتى من أرض الحلبة نفسها. وتتابع الكاميرا الملاكمين أثناء تبادل اللكمات وتسديد الضربات - وهذه اللحظة اقتبسها (مارتن سكورسيزي) في فيلمه "**الثور الهائج**". وفي الحقيقة يصعب إبعاد فيلم "**الثور الهائج**" عن الأذهان عند مشاهدة "**يوم النزال**"، الذي يعتبر فيلما يلتفت إلى ماضي تاريخ الملاكمة ويشير في الوقت نفسه إلى مستقبل تلك المهنة الرياضية.

كانت هذه التجربة بالنسبة لـــ (الكسندر سينغر) دائمة، ويقول عن ذلك: "كنت فخورا لارتباطي بهذا الفيلم وبستانلي على حد سواء. إنه نصر لكلينا، وهو أول فيلم حقيقي اشتركت به ولا يوجد لدي أي اعتراض أو تساؤل حوله."

حقق (والتر كارتيير) في ١٦ تشرين الأول ١٩٥١ انتصارا تاريخيا في الملاكمة بفوزه بالضربة القاضية على خصمه (جو ريندون) بعد ٤٧ ثانية من بدء المباراة. فاللكمة الصاروخية الأولى التي سددها (كارتيير) لخصمه أنهت المباراة، وبقيت هذه أسرع ضربة فنية قاضية شهدها تاريخ الملاكمة على ملعب (بوسطن غاردن). لقد شكل فيلم "**يوم النزال**" مدخلا لـــ (والتر) إلى عالم الاستعراض حيث ظهر بعدها في فيلم يروي سيرة حياة (روكي غرازيانو) "هناك أحد يحبني" من إخراج (روبرت وايز)، وفي فيلم "**وجه في الازدحام**" من إخراج (إيليا كازان). ثم لعب دور (كلود ديللنغهام) في المسلسل التلفزيوني "**لن تصبح ثريا أبدا**" من إنتاج (فيل سيلفرز سيرجنت بيلكو). كما ظهر في "**كرنش وسميث البائس**" بالاشتراك مع (فوريست تاكر)، بالإضافة إلى ظهوره كممثل شرف في "**استعراض إد سوليفان**".

عندما تخرج ابن (والتر)، الذي كان نجما في سباق المضمار وحطم الرقم القياسي لـــ (جيم رايان)، من الجامعة وحظي بفرصة للاشتراك في مشروع فيلم سينمائي، قام والده، نجم الفيلم الأول لكوبريك، بالاتصال مع هذا المخرج ذو الشهرة العالمية للاستماع إلى نصيحته. وبالفعل أعطى كوبريك من وقته ليرد على رسالة (كارتيير) ويقدم له الاستشارة من خلال خبرته الشخصية والاحترافية.

مع أن كوبريك صرح بأن الكلفة النهائية لفيلم "**يوم النزال**" كانت ٣٩٠٠٠ دولار وأنه باع هذا الفيلم التسجيلي لاستوديوهات RKO-Path بمبلغ ٤٠٠٠ دولار، فإن (الكسندر سينغر) يذكر بأن الميزانية المرصودة للفيلم كانت حوالي ٤٥٠٠ دولار، وأن نصف هذا

المبلغ كان مصدره مدخرات كوبريك والنصف الآخر اقترضه كوبريك من والده، (جاك كوبريك). ولكن بأية حال من الأحوال فإن ذلك الفيلم كان عملا بطوليا فذا. لقد استطاع كوبريك تمويل وإنتاج وإخراج فيلم ٣٥ ملم وأن يتولى زمام كافة جوانب الفيلم الفنية بنوع من الاستقلالية وفي صناعة أفلام لا سابق لها إلا فيما ندر في عالم الأفلام في الخمسينيات من القرن العشرين.

عندما جهز (الكسندر سينغر) نفسه للزواج من (جودي سينغر) عام ١٩٥٠، بحث عن مصور لتسجيل هذا الحدث الهام كما يفعل أي خطيبين. وافق ستانلي كوبريك المصور المخضرم لدى مجلة (لوك)، الذي تحول إلى مخرج سينمائي من خلال تسجيل فيلمه "**يوم النزال**"، على مهمة تصوير زفاف العروسين. ويذكر (سينغر) بقوله: "جرى تصوير الزفاف بالطريقة التقليدية، إلا أن الشيء الاستثنائي هو أن ستانلي كوبريك هو الذي قام بالتصوير. إنها أفضل صور زفاف رأيتها في حياتي. استخدم كوبريك كاميرا نوع روليفلكس. لقد كانت صور زفاف تقليدية. إلا أن استخدامه لارتداد وميض الفلاش الذي بدا وكأنه إنارة طبيعية للغرفة هو الذي ميز تلك الصور عن مثيلاتها. وهذا أمر غير عادي على الإطلاق في تصوير حفلات الزفاف. فمن المعتاد أن تنظر في الكاميرا وتقول 'ابتسم' فيبدو ذلك وكأنه انفجار ضوئي. لكن ستانلي كان يردّ الضوء. كان الأمر في منتهى البراعة لدرجة أنك لا تدرك بأنه يصور بمساعدة وميض الفلاش."

أصبح فيلم "**يوم النزال**" جزءا من سلسلة "**هذه أميركا**" التي تنتجها استوديوهات RKO-Path ، وعُرض أيضا في مسرح (بارامونت) بنيويورك في ٢٦ نيسان ١٩٥١، واستعمل كموضوع موجز في "**ماضيّ المحرّم**" بطولة (روبرت ميتشوم) و(آفا غاردنر) و(ميلفن دوغلاس) وإخراج (روبرت ستيفنسون)، وإنتاج RKO . كما أعلن عنه (فرانك سيناترا)، الذي صوره كوبريك وصديقه (مارفن تراوب) سرّا في الأربعينيات، في استعراض مسرحي حيّ. نشرت (نيويورك تايمز) صورة تعلن عن عودة (فرانكي) لأرض الوطن، ويحيط به (جو بوشكين) والأوركسترا. وظهرت المفاجأة الشقراء المذهلة (داغمار) على المسرح. لقد قام ستانلي كوبريك بعرض فيلمه الأول على شاشة (بارامونت) الشهيرة، وبدأت مهنته كمخرج سينمائي.

الفصل (٤)

(كان يتشرب المعلومات كالإسفنج)

استلم كوبريك ربحه البالغ ١٠٠ دولار لقاء بيعه فيلم "يوم النزال"، بالإضافة إلى ١٥٠٠ دولار دفعتها له مقدما استوديوهات RKO لقاء فيلمه القصير الثاني الذي حمل عنوان "**القديس الطائر**".

إن هذا الفيلم القصير الذي بلغت مدته ثمان دقائق ونصف أنتجته شركة RKO-Path كجزء من سلسلتها السينمائية، وهو عبارة عن فيلم تسجيلي إنساني يتناول في موضوعه يومان عاديان من حياة قس في جنوب غرب البلاد، اسمه (فريد ستاتموللر) المعروف بلقب 'القديس الطائر'. نتعرف على (ستاتموللر) على أنه قس للسنوات الثمان الماضية في كنيسة القديس جوزيف في (موسكيرو) بمقاطعة (هاردينغ) التي تعتبر جزءا من شمال شرق نيومكسيكو. ويشكل الأمريكيون الإسبان الغالبية العظمى من أبناء أبرشيته، وهم في الأصل مزارعين وفلاحين متواضعين. وقبل هذا التاريخ بست سنوات، اقترض (ستاتموللر) مبلغ ٢٠٠ دولار من أحد الأصدقاء واشترى به طائرة صغيرة بمحرك واحد كي يتسنى له خدمة اثنتا عشرة أبرشية محلية تابعة لكنيسته تنتشر على مساحة أربعة آلاف ميل مربع.

يقضي (ستاتموللر) يومه الأول بالتحليق فوق الأراضي وقطعان المواشي ليدير جنازة أحد عمال المزارع. ينتظر رجلان على مهبط الطائرات لاصطحاب القس إلى أبرشية الكنيسة الصغيرة التي تقع بجانب المقبرة حيث سيتم فيها دفن هذا المزارع. ويقفل (ستاتموللر) عائدا بطائرته التي تحمل اسم 'روح القديس جوزيف' إلى أبرشيته الرئيسة في الموعد المحدد لأداء صلوات المساء.

يبدأ اليوم التالي عندما يتناول القس طعام الإفطار في مكان إقامته في الأبرشية نفسها. تقرع فتاة صغيرة على باب (ستانموللر) وتطلب منه أن يتحدث مع صديقها (بيدرو) الذي كان يعاملها بقسوة. يسارع القس للحديث مع الفتى الذي يعترف بخطاياه ثم يصطلح الصديقان مع بعضهما.

يقوم (ستانموللر) فيما بعد بصيانة طائرته كي تبقى في حالة جاهزية دائمة. يجري رجل مسرعا باتجاه القس ليعلمه بأن إحدى الأمهات بحاجة للمساعدة وهي موجودة في مزرعة نائية على بعد خمسين ميل. وزوج هذه المرأة مسافر في رحلة عمل وطفلها مريض وحالته تتدهور لذلك يجب نقلهما للمستشفى. ينطلق القس بطائرة 'روح القديس جوزيف' إلى المطار حيث كانت سيارة الإسعاف بالانتظار لإدخال الأم وطفلها إلى مشفى قريب. إنه يوم نموذجي بالنسبة لهذا القس الذي يحلق بطائرته ١٢٠٠٠ ميل جوي كل سنة.

على العكس من "**يوم النزال**"، فإن "**القديس الطائر**" فيلم تسجيلي سينمائي قصير نموذجي يتناول مشاعر الإنسان وعواطفه. لقد تثبتت مهارات كوبريك في صناعة الأفلام، إلا أنها لم تكشف سوى القليل من موهبته السينمائية الكامنة داخله. أما الإضاءة في تصويره الفوتوغرافي أصبحت متناظر وأسلوبه كصحفي مصور تجلى في تركيبه للقطات الفنية التي تسر المشاهد. ورواية الفيلم التي يسردها (بوب هايت) هادئة ومريحة.

كما يبدو ولع كوبريك بالطيران واضحا في مونتاج رحلة القس لنجدة الأم وطفلها. فهذه الرحلة تبين بالتفصيل وبلقطات متداخلة يد (ستانموللر) على مقبض تخفيف السرعة من زوايا مختلفة، بما في ذلك اللقطات الجوية أثناء رحلته بالطائرة ذات المحرك الواحد، التي كانت من النوع المألوف بالنسبة لكوبريك من خلال تجربته الشخصية في الطيران.

إن المنظر الأخير للقس يشكل اللقطة المميزة في الفيلم. ففي الوقت الذي يودع فيه الراوي فيلم "**القديس الطائر**"، يدير كوبريك، الذي يجلس في عربة، كاميرته الموثوقة نوع (آيمو) ٣٥ ملم مصورا (ستانموللر) الذي ينظر باعتزاز وبطولة ويأخذ حجمه بالصغر ويتضاءل شيئا فشيئا حين تنسحب عربة كوبريك بسرعة للوراء.

لقد استرد كوبريك في فيلمه القصير الثاني نفقات الميزانية وخرج من المشروع من غير ربح أو خسارة. إن أهمية "**القديس الطائر**" لا تكمن في أسلوبه أو فحواه وإنما في

الثقة التي منحها لكوبريك كي يتخذ قراره المصيري. وقال كوبريك لـ (جوزيف غيلميس) عن ذلك: "كانت هذه هي المرحلة عندما تركت عملي رسميا من مجلة لوك حتى أستطيع التفرغ لصناعة الأفلام."

كان ستانلي كوبريك يبحث عام ١٩٥٢ عن مصمم إنتاج قادر على تصميم أفلامه المستقبلية. كان (ريتشارد سيلبرت) من أفضل مصممي الإنتاج في هوليوود، وهو الذي صمم "**المرشح المنشوري**" و"**الحي الصيني**" و"**شامبو**"، كما فاز بعدة جوائز أوسكار لعمله في "**من يخاف ذئب فرجينيا**" و"**ديك تريسي**". كان (سيلبرت) في بداية مهنته يعمل في تلفزيون نيويورك كمخرج للإنتاج التلفزيوني "**النماذج**" بطولة (إفريت سووان) و(إد بيغلي) عندما صادف لقاء مصيري وغير متوقع. ويقول (ريتشارد سيلبرت) من القسم الفني أثناء العمل بفيلم "**شلالات مولهولاند**": "أتى إليّ شخص بنفس عمري، ٢٣ سنة، وقال لي 'اسمي ستانلي كوبريك وأريد منك أن تقوم بتصميم أفلامي. فأنا سأدخر بعض المال لأتمكن من صنع فيلم سينمائي.'" تبادل الرجلان حديثا مقتضبا. ثم عاد (سيلبرت) للعمل في "**النماذج**". وفي عام ١٩٥٦ قام بتصميم فيلمه الروائي الأول "**الجنة المزدحمة**" وتابع عمله مع (إيليا كازان) في فيلمه "**بيبي دول**" و"**وجه في الازدحام**". كما عمل مع (سيدني لوميت) في فيلمه "**النوع الهارب**" لكنه لم يسمع شيء من ستانلي كوبريك.

إن مدرسة ستانلي كوبريك السينمائية الخاصة به كانت تقع في برودواي ١٦٠٠، نيويورك، حيث تعلم تقنية الأفلام من خلال استفساره عن آلية صنع الأفلام مستعينا بالفنيين ومروجي المبيعات وأبناء تلك الحرفة.

كما قضى أوقاتا كثيرة مع (فيث هابلي) في غرفة مونتاج الأفلام يتحدث معها حول أحلامه السينمائية ويستفسر منها عن كيفية صناعة الأفلام. وشجعت (فيث) هذا الشاب المتحمس لصناعة الأفلام بتزويده بقوائم من الأفلام التي ينبغي عليه مشاهدتها. وطلب كوبريك ذات يوم من (هابلي) أن تعلمه كيف يجانس بين صورة فوتوغرافية ١٦ ملم مع الصورة السلبية الأصلية كي يتسنى له مونتاج الصورة السلبية واستخراج نسخة مطبوعة عن الفيلم. كان كوبريك سريع التعلم والاستيعاب. وتذكر (فيث هابلي) كوبريك بقولها: "كان يتشرب المعلومات كالإسفنج". لقد تعلم كوبريك الكثير من محترفي هذه الصناعة ممن التقى بهم في نيويورك وشاهد ما استطاع من الأفلام بشراهة ونهم وقرأ المكتبة الصغيرة من الكتب المحدودة التي تتناول الأفلام السينمائية في ذلك الوقت.

تلقى كوبريك عام ١٩٥٣ عمولة من اتحاد الملاحين الدولي لقاء إعداد فيلم صناعي. كان المشروع من حيث الطابع امتدادا للمواد العملية التي عمل عليها في مجلة (لوك). والمهمة التي كُلف بها كوبريك هذه المرة هي صنع فيلم ترويجي يكتسب بها اتحاد الملاحين الدولي اسما تجاريا معروفا.

كتب هذا الفيلم، الذي تبلغ مدته ثلاثين دقيقة، (ويل كازان) بإشراف كادر صحيفة (سجل الملاحين) الناطقة باسم الاتحاد. ومرة ثانية قام كوبريك الذي يتمتع بالاستقلالية بتصوير وإخراج الفيلم الذي أنتجته شركة (ليستر كوبر للإنتاج) في نيويورك.

إن نظرة سريعة لفيلم "**الملاحون**" تشير إلى أنه فيلم صناعي نموذجي في تلك الفترة، حيث يبدأ الفيلم بسرد الوقائع على الشاشة بصوت الراوي (دون هولينبك) الذي يقرأ الحوار أما الكاميرا كانت للتعريف باتحاد الملاحين. وقد صُنعت آلاف الأفلام المشابهة في الخمسينيات والستينيات بهدف التدريب داخل المنشآت والمؤسسات الصناعية أو كمواد ترويجية استعملت لتعزيز المعنويات في الصناعة الوطنية والإقليمية. كانت تلك الأفلام عادة من ابتكار شركات الإنتاج المحلية وشركات الأفلام المستقلة المتخصصة بالإعلان المشترك.

مع أن هذه الأفلام كانت مفيدة للأهداف الاجتماعية الهامة وشؤون العمل، إلا أنها نادرا ما ساهمت بشكل فعال في صناعة الأفلام سينمائيا. ولو أن فيلم "**الملاحون**" قام بإخراجه واحد من مئات المحترفين العاملين على هذه الأفلام الرئيسة، لربما ترك أثرا عاديا في تاريخ السينما، لكن إخراج هذا الموضوع القصير يحتوي على الصبغيات المورثة التي تحدده كفيلم من صنع ستانلي كوبريك.

"**الملاحون**" الذي جرى تصويره في حزيران ١٩٥٣ هو أول فيلم بالألوان أخرجه كوبريك. قام بعدها بتصوير أربعة أفلام روائية طويلة بالأبيض والأسود قبل أن تسنح له الفرصة لإخراج فيلمه "**سبارتاكوس**" بالألوان مرة ثانية.

تدخل كاميرا كوبريك بعد سلسلة من اللقطات التي تظهر السفن الراسية في الميناء إلى مكاتب الاتحاد في مقاطعة الأطلسي والخليج بنيويورك التي تعتبر مقرا للأشخاص العاملين في البحر. ثم يقوم كوبريك بمونتاج للآليات من خلال عين الصحفي المصور بحيث يبين أن الآلات تسخّر لخدمة الإنسان. وهو موضوع سيواجهه لاحقا في فيلمه " ٢٠٠١". أراد كوبريك أن يصور مقهى العمال بشكل حركي فقام بتصويره لمدة ٥٨ ثانية

مستعملا منصة ذات عجلات لنقل آلة التصوير في أرجاء المقصف والتقاط مشاهد للأطعمة المعروضة فيه أيضا. ثم يعرض مشهد قصير النموذج الأول للتعري في أفلام ستانلي كوبريك من خلال حس المراهقة الجنسي للمدير عندما تغطي الشاشة صورة فتاة عارية يتدلى فوق صدرها عقد من اللآلئ. وقد أدخل كوبريك هذا المشهد للترفيه عن البحارة وعملهم المضني باعتبار أن عرض الفيلم سيجري في المقام الأول داخل مكاتب الشركة من ناحية، ومن أجل إثارة روح الدعابة الشيطانية والغريبة التي تدغدغ كوبريك من الناحية الثانية. ثم تحدد لقطة كاملة أخرى هذه الفتاة العارية لتظهر بأنها صورة في روزنامة جدارية معلقة داخل مخزن تجاري مكشوف تم تزويد اتحاد الملاحين الدولي به من جانب مؤسسة (ثورمان وباوم وشركاهم) المتخصصة ببيع الخضار والفواكه الطازجة والمجمدة.

مع أن كوبريك عمل بمفرده في هذا الفيلم تقريبا وبميزانية ضئيلة، إلا أن التصوير السينمائي في المشروع نُفذ على وجه حسن وكانت بنية الفيلم دقيقة بوجه عام. فالألوان الدافئة والغنية والمخففة في آن واحد تذكرنا بجمالية آلات التصوير اليدوية الملونة في الخمسينيات. كما أن كوبريك لا يستخدم الإضاءة المستوية التي تعرضها معظم الأفلام الصناعية لكنه يقولب الإضاءة بأسلوبه الخاص كما كان يفعل في صوره المنشورة في مجلة (لوك). فهناك العديد من اللقطات تظهر الاستعمال الجيد والمناسب للتباين في الضوء. وتجولُ كاميرا كوبريك أيضا في حانة "بورت أوف كول" وفي قاعة الرياضة والترفيه حيث يلعب العمال البلياردو. أما لاعبي الورق، فقد سلط عليهم الضوء من جهة الخلف. وهناك قاعة الأعمال الفنية التي يمارس فيها الأعضاء هواياتهم الفنية ويوجد فيها أيضا نموذجين مرسومين بالرصاص عن صورة للفتاة ذات الصدر العاري. ويجري كوبريك تجاربه ضمن قواعد الأفلام مستخدما آلية تلاشي الصورة للربط بين المشاهد. وصورت كاميرا كوبريك إحدى عائلات العمال تتلقى المعلومات حول فوائد ومزايا الأمومة وذلك كله ضمن تصوير غير متقطع للمشهد. وتستمر الجولة إلى مقر الخدمات الاجتماعية لشركة (بيفس أند ديوز) وإلى مكتب صحيفة الاتحاد (سجل الملاحين).

ينتهي فيلم "**الملاحون**" بمشهد درامي حيث تتم الإشادة بمفهوم الديموقراطية خلال اجتماع يعقده الاتحاد برئاسة ممثل عنه يلقي خطابا حماسيا من المنصة ويستمع إليه الحضور الذين يملؤون قاعة الاجتماعات. وتتجاوز هذه السلسلة المتعاقبة من المشاهد

الرتابة التقليدية في العرض وتقديم المعلومات. لقد عالج كوبريك موضوعه بطريقة وثائقية حقيقية مستحضرا الواقع إلى الخاتمة على غرار (روبرت فلاهرتي) و(جون غريرسون). ففي المشهد الأخير يحيط كوبريك خطيب الاجتماع بمسؤولي الاتحاد من جانبيه الأيمن والأيسر، بينما يقف قبالة الخطيب رجل يطرح الأسئلة بحيث يظهر الحضور على يمين ويسار ذلك الرجل. ويتعاظم صوت الخطيب ويسرّع كوبريك المونتاج لإظهار لقطات قريبة للعمال وقد اعتراهم الانفعال لكلمات الخطيب. يبدأ كوبريك المزج بالتعبير عن موهبته بقص الرواية بشكل مرئي ومن خلال الصور المتعاقبة لإبراز رؤية الفيلم. تتناوب المشاهد بين الخطيب والحضور للوصول إلى ذروة المشهد بشكل يبين سعادة العمال وخلوّهم من الهموم كما عرض ذلك سلفا في وقائع حياتهم اليومية. لابد من أن بنية هذا التناوب الدرامي في العرض بين مجموعة من الحضور والخطيب الذي يترأسه هو دفين في العقل الباطن عند كوبريك الذي يعرض نهاية مشابهة في فيلمه "**دروب المجد**".

يكشف (جين د. فيليبس) النقاب عن فيلم "**الملاحون**" في كتابه الصادر عام ١٩٧٥ "ستانلي كوبريك: أوديسا الأفلام" حين يعبر عن اعتقاده بأن الإضاءة العلوية وتركيب المشهد في الاجتماع الذي ضم العمال لعرض شكاواهم على ممثل الاتحاد إنما ينذر بمشهد التخطيط لعملية السرقة في فيلم "**القتل**" لكوبريك. وربما تأثر كوبريك في فيلميه القصير والطويل بمشاهد مشابهة من فيلم "**غابة الإسفلت**" لـــ (جون هوستون).

ينتهي "**الملاحون**" بالعودة إلى الراوي (دون هولينبك) ليدلي بتعليقه الختامي للفيلم. إن عنوان البداية والنهاية في الفيلم يظهر بحروف على شكل حبال بالإضافة إلى شعار الاتحاد الدولي للملاحين مما يضيف طابع الملكية الرسمية لهذا لفيلم لصالح الاتحاد. لقد أصبح كوبريك مستعدا لابتكار أفلامه الخاصة التي بدأت بالظهور في خياله الخصب.

الفصل (٥)

(استغرق ذلك من ستانلي الكثير كي يحقق ما أنجزه)

- لم أصادف أشخاصا مقفرين في حياتي. عندما تستحوذ عليك الأفكار لا يوجد وقت للهدر والضياع.

"فيث هابلي"

- الوجودية: نظرية فلسفية تؤكد بأن الإنسان مسؤول عن أفعاله وحرّ في اختيار تطوره وقدره.

"قاموس أكسفورد الأمريكي"

- الخوف والرغبة عاطفتان متقاربتان جدا.

"بوب غافني"

قبل إصدار فيلمه "**الخوف والرغبة**" في ٣١ آذار ١٩٥٣ بثلاث سنوات على الأقل، مرّ كوبريك بجادة (ليكسينغتون ٣٦٩) حيث تقع شركة الإنتاج السينمائي (ريتشارد دو روشمون) هو الشقيق الأصغر لـــ (لويس دو روشمون) الذي ابتكر سلسلة الجريدة السينمائية "ذا مارش أوف تايم". عندما دخل (ريتشارد دو روشمون) عامه السادس والأربعين، كان أصغر بسنة واحدة من (جاك) والد كوبريك. وبلغ كوبريك حينذاك عامه الواحد والعشرين لكن ملامحه، كما رآها هذا المنتج المخضرم، كانت تشير إلى أنه مازال في سن الثامنة عشرة.

احتلت مكاتب شركة (دو روشمون)عدة طوابق من بناء يقع في جادة (ليكسينغتون) والشارع السابع والخمسين. لقد عمل (ديك دو روشمون) مع شقيقه (لويس) في إنتاج سلسلة

"ذا مارش أوف تايم" ثم أصبح منتجا تنفيذيا عام ١٩٤٣. وتميزت مهنة (ديك) الذي تخرّج من هارفارد، بالتنوع حيث قام بإنتاج وإخراج الأفلام التسجيلية. وقد انضم إلى الجنرال شارل ديغول في الحرب العالمية الثانية وأعدّ ريبورتاج عن ذلك لصالح مجلة (لايف). كان (دو روشمون) مسؤولا في منظمة "فرنسا للأبد" عن جمع وحشد تأييد الفرنسيين لصالح الجنرال ديغول ومناهضة حكومة (فيشي) والتنديد بها. ولد (دو روشمون) في ماساشوسيتس عام ١٩٠٣ وتقلد أرفع الأوسمة من موطن عائلته الفرنسية (هوغونو). ألف كتابين بالاشتراك مع (ويفرلي رووت): "الطعام في أميركا"، وهو كتاب يتناول تاريخ المأكولات في الولايات المتحدة، و"المطبخ الفرنسي المعاصر". ويذكر (نورمان لويد) الذي عمل مع (دو روشمون) في التلفزيون: "كان رجلا رائعا ذا نمط مميز في الحياة والأناقة. كان يبدو واحدا من النبلاء أو الأرستقراطيين، لكنه في الواقع كان لطيفا وحساسا ودمث الأخلاق ومتفهما في معاملته مع الناس. لقد كان رائعا بالفعل."

قدم كوبريك لـ (دو روشمون) حوارا لفيلم ألفه بالاشتراك مع صديقه أيام المدرسة (هاورد و. ساكلر)، وطلب منه الاطلاع على هذا السيناريو بعد أن وصف له (ساكلر) بأنه شاعر معاصر. إلا أن (دو روشمون) فسّر هذا الوصف بأن (ساكلر) الذي يبلغ عشرين عاما كان 'شاعرا معاصرا لستانلي في العمر'.

عندما غادر كوبريك مكتب (دو روشمون) بمنتهى الثقة، ترك انطباعا لدى (دو روشمون) وموظفيه بأنهم التقوا "بمنتج شاب عبقري"، كما أن سلوكه الدالّ على ثقة مبالغ بها دفع أحد زملاء (ريتشارد) للقول: "إن ستانلي شاب جسور".

قرأ (دو روشمون) نص الفيلم الذي استلمه من كوبريك (والذي تبدل عنوانه فيما بعد عدة مرات) ووصفه بأنه ثقيل الوزن "أكثر من ثلاثة أرطال". لقد أُعجب (دو روشمون) بهذا الناشئ المدعو ستانلي كوبريك.

تقول (جين دو روشمون) أرملة (ديك) التي عملت لدى مجلة (لايف) كمصممة تصويرية للأزياء لـ (آيرفنغ بن) و(بيرت ستيرن) وغيرهم: "اعتاد 'ديك' على مقابلة الناس الموهوبين، واعتقد بأن ستانلي يملك الموهبة. كان ستانلي يبدو يافعا جدا ونحيلا. كان يبالغ في ثقته بنفسه ولم يكن متواضعا تماما."

لم تشهد نيويورك في الخمسينيات صناعة الأفلام المستقلة على العكس من الزمن الحاضر، لكن ستانلي كوبريك أعلن نفسه صانع أفلام مستقل من نيويورك من خلال

الخطوة التالية التي قام بها. ففي أوائل ١٩٥١ عندما بلغ كوبريك الثانية والعشرين وصنع فيلمين قصيرين، أدرك بأن الوقت قد حان لإخراج فيلم روائي طويل. ومن المثير للدهشة أنه تجاوز تماما الفكرة التقليدية في اللجوء إلى هوليوود وقرر أن يقوم بنفسه بإنتاج وإخراج فيلمه بشكل مستقل ومن دون المساندة المالية التقليدية أو حتى إبرام عقد لتوزيع الفيلم. استطاع كوبريك أن يجمع مبلغ عشرة آلاف دولار من أصدقائه ووالده وخاله (مارتن بيرفلر) الذي اكتسب لقب المنتج المساعد في فيلم كوبريك.

امتلك (بيرفلر) سلسلة من الصيدليات في منطقة لوس أنجلوس وجمع ثروة طائلة في منتصف الستينيات. كما امتلك صالة (رومانا) للعب البولينغ في العاصمة الإيطالية روما بالإضافة إلى كمية كبيرة من الأسهم في سوق البورصة، ومساحات كبيرة من الأراضي والعقارات في منطقة (سان غابرييل - سانتا باربارة)، ويخت بطول ٣٢ قدم، ومجموعة كبيرة من السيارات الرياضية التي ضمت مرسيدس ١٩٠ س. ل، و(جاكوار) اشتراها من إنجلترا وشحنها إلى الولايات المتحدة، وسيارة بورش اشتراها من أوروبا وسيارة (لمبرغيني) أيضا.

لقد شاهد (بيرفلر) فيلمي كوبريك "**يوم النزال**" و"**القديس الطائر**" وكان مهتما بعملية استثمار في الفيلم الروائي الطويل الأول الذي سيخرجه ابن شقيقته. وباعتبار أن (بيرفلر) رجل أعمال فقد اشترط أن يوقع ستانلي عقدا يضمن بموجبه نسبة كبيرة من الفوائد يعيدها ستانلي إلى خاله طوال حياته الفنية.

رفض كوبريك هذه الصفقة مع أنها كانت تعني المخاطرة بباكورة أفلامه الروائية الطويلة. وقال لـــ (الكسندر سينغر) فيما بعد أن خاله أخبره "حسنا .. هذه هي رغبتك، لك ما تريد. لن أدفع المال لفيلم واحد فقط. أعتقد بأنك ستلاقي نجاحا كبيرا على مر السنين وأنا أريد حصتي من ذلك، فأنا رجل أعمال."

رفض كوبريك الصفقة وغادر متجها إلى مطار كاليفورنيا الجنوبي للعودة إلى نيويورك. إلا أن (بيرفلر) لحق به وأمسك بابن شقيقته ذي الرأي الراسخ بينما كان يهمّ صعود سلم الطائرة التي ستقلّه إلى نيويورك. مع أن كوبريك كان في بداية عقده الثاني، إلا أنه كان رجل أعمال صلب في محيط مليء بأسماك القرش. وطرفت عينا (بيرفلر) وحذف الفقرة المتعلقة بنسبة الفوائد ووعد ستانلي أن يعقد معه صفقة لفيلم واحد فقط.

إن الموضوع الذي اختاره كوبريك لفيلمه لروائي الطويل الأول كان الحرب، وهو موضوع لجأ إليه طوال مهنته السينمائية. ركز السيناريو الذي ألفه (ساكلر) وكوبريك على أربعة جنود علقوا خلف صفوف الأعداء في حرب مجهولة.

منذ أن ترك كوبريك العمل في مجلة (لوك) التزم بقراره في أن يصبح مخرجا سينمائيا لامعا. وكان دخله الثابت والوحيد في ذلك الوقت يتراوح بين ٢٠ و٣٠ دولار أسبوعيا يكسبها من لعب الشطرنج مع زوار منتزه ساحة واشنطن. كان كوبريك استراتيجيا في لعبه بحيث يضع رقعة الشطرنج تحت مصباح الشارع خلال النهار حتى يزيغ بصر خصمه عند حلول الليل، لأن ضوء المصباح سينير قطع الشطرنج الخاصة بكوبريك.

وقع ستانلي كوبريك عقد توظيف مع خاله (مارتن بيرفلر) في ٢٦ شباط ١٩٥١ من أجل فيلمه الروائي الأول. وأسس كوبريك (شركة ستانلي كوبريك للإنتاج) وأصبح بذلك وحدة متكاملة لصنع الأفلام قوامها شخص واحد تعمل لإنتاج مشروع سينمائي عرف باسم "**الفخ**".

لم يتمكن كوبريك من استعمال مواقع التصوير الخارجية في الساحل الشرقي بسبب رداءة الأحوال الجوية التي مرت بها نيويورك في ذلك الشتاء، فاضطر لتصوير الفيلم في موقع من جبال (سان غابرييل) خارج لوس أنجلوس وعند أحد الأنهار بالقرب من الساحل. أما مشاهد الغابة فقد جرى تصويرها في (أزوسا) في ضواحي لوس أنجلوس. كما كان موقع الساحل الغربي مناسبا لخاله (مارتن بيرفلر)، الممول الأساسي للمشروع، لأنه يستطيع مراقبة عملية الإنتاج عن كثب.

اختار كوبريك لشخصيات فيلمه الممثل (فرانك سيلفيرا) الذي مثل في فيلم "**فيفا زاباتا**" للمخرج (إيليا كازان) وبطولة (مارلون براندو). كما اختار أيضا الممثل (بول مازورسكي) البالغ من العمر عشرين سنة والذي أصبح فيما بعد مخرجا لعدة أفلام: "**المرأة العازبة**" و"**بانس في بيفرلي هيلز**" و"**موسكو على نهر هدسون**". ولعب دور الالتفاف على الجنود (كينيث هارب) و(ستيفن كويت). أما بالنسبة للفتاة التي أسرها الجنود، فقد أسند كوبريك الدور لـــ (فرجينيا ليث) التي اكتشفها عندما أتت إلى هوليوود لتصبح عارضة في إحدى وكالات الأزياء. لم تتوقع (ليث) أن تدخل عالم السينما عندما اقترب منها المخرج كوبريك وأخبرها بأنها ستمثل في فيلمه الروائي الأول.

لقد تألف طاقم العاملين في مشروع الفيلم بشكل رئيس من ستانلي كوبريك ذو المواهب المتعددة. وقد أشار (ديك دو روشمون) إلى كوبريك بفخر "إنه فرقة مؤلفة من شخص واحد". وأخبر كوبريك صديقه (الكسندر ووكر) الذي ألف كتابا بعنوان "ستانلي كوبريك في الإخراج": "لقد تألف الطاقم الكامل في فيلم '**الخوف والرغبة**' من شخصي أنا فقط، حيث كنت المخرج والمصور وفني الإضاءة والمدير وفني المكياج ومصمم اللباس ومصفف الشعر والمسؤول عن الأثاث والمعدات والسائق وغيرها من المهام." وقام أحد أصدقاء كوبريك ممن يلمون بالأمور الكهربائية بعمل مساعد المخرج في الفيلم. يدعى هذا الشخص (ستيف هاهن) الذي كانت تبدو عليه هيئة الإنسان الجامعي ويحتل منصب المدير التنفيذي في (اتحاد كاربايد). كما عمل (بوب ديركس)، الذي كان مساعد استوديو في مجلة (لوك)، كفني يهتم بشؤون فك وتركيب المعدات.

أما (توبا) زوجة كوبريك استخدمت مهاراتها في شؤون السكرتارية للاهتمام بالأعمال المكتبية والتقارير بالإضافة إلى بعض الشؤون الإدارية البسيطة. كانت (توبا ميتز) ترتدي الثياب السوداء وتصفف شعرها الطويل الداكن بحيث تتدلى غرتها القصيرة لتلامس حاجبيها المشدودين. كما كانت قسمات وجهها الحادة تشبه ملامح النساء المحليات ممن يرتدن النوادي والمقاهي في (غرينيتش فيليج). ويمكن وصف (توبا) ببساطة بأنها كانت حسناء جيلها. تميزت (توبا) أيضا بعذوبة احتفظت بها من طفولتها التي قضتها في حي من الطبقة الوسطى التي قطنت برونكس.

يذكرنا العمال المكسيكيون ذوي الوجوه الملفوحة بأشعة الشمس الذين تم استئجارهم لنقل المعدات بالشخصيات التي ظهرت في باكورة أفلام (لويس بنويل). ويمكننا القول بأن الشخص الذي سيخرج الكوادر الضخمة في "**سبارتاكوس**" و"٢٠٠١" قد انطلق وبيده ورقة حظ وحيدة.

قام كوبريك بتصوير الفيلم بالأبيض والأسود ٣٥ ملم بنفسه لقاء ٩٠٠٠ دولار ولكن بدون تزامن صوتي، مستعملا كاميرا نوع (ميتشل) استأجرها بخمسة وعشرين دولار في اليوم الواحد. كانت خطة كوبريك تقتضي إضافة التسجيل الصوتي بعد مرحلة الإنتاج لتوفير الكلفة المرتفعة للتصوير مع التزامن الصوتي.

قال كوبريك لـــ (جوزيف غيلميس): "إن المرة الأولى التي استعملت فيها كاميرا نوع ميتشل كانت في فيلم '**الخوف والرغبة**'. لقد قصدت شركة المعدات التصويرية في

برودواي ١٦٠٠ حيث أمضى صاحب المتجر بيرت زاكر نهار السبت يعلمني كيفية تزويد الكاميرا ببكرات الأفلام وطريقة تشغيلها، وكان ذلك بمثابة كل ما تلقيته من تدريب رسمي حول أساليب العمل بآلات التصوير السينمائية. بيرت زاكر الذي قتل فيما بعد في حادثة طائرة كان شابا في بداية عقده الثالث. لقد كان متعاونا جدا ومتعاطفا لأبعد الحدود. لقد تعاملت الشركة معي بمنتهى الكياسة، لكني أعتقد بأني كنت أدفع المال لقاء تلك الخدمات."

اعتاد كوبريك الذي تأثر بزملائه في مجلة (لوك) أن يصفف شعره بشكل أنيق وبفرق جانبي غير منتظم بطريقة توحي بتسريحة مصممي الأزياء الأوربيين والمحترفين من أهالي نيويورك. وكان يرتدي معطفا رياضيا قاتم اللون وسروال جينز وقميص داخلي أبيض تحت قميص رسمي أبيض أيضا ولكن بدون ربطة عنق. وكان دوما يعلق جهاز قياس الإضاءة الخاص بالتصوير حول عنقه. لقد دلت عينا ذلك الشاب أنه كان منغمسا في أفكاره.

كاد كوبريك أن يتعرض لكارثة خلال إنتاج الفيلم. فعندما أراد تشكيل الضباب الصناعي اللازم لأحد المشاهد، استعمل رشاش المبيد الحشري الخاص بالمحاصيل الزراعية. كان الضباب الرقيق الناتج عنه مقنعا في تشكيل هيئة الضباب الحقيقي عند التصوير، إلا أن آثاره الجانبية كادت تسبب الاختناق للممثلين وباقي أفراد طاقم العاملين في الفيلم.

ارتفعت كلفة بكرات الأفلام الثمانية اللازمة لتصوير الفيلم أكثر مما خطط لها المخرج الدقيق. قام كوبريك بإعداد الفيلم الروائي بنفسه واكتشف أنه كان مخطئا عندما قرر إضافة الصوت كله (من حوار ومؤثرات وموسيقى) بعد إنجاز التصوير. إن عملية التزامن في تسجيل الصوت للحوار كله كان هدرا للوقت ومكلفا بحيث ترتب إضافة مبلغ تراوح بين ٢٠٠٠٠ و٣٠٠٠٠ دولار على الميزانية النهائية المرصودة للفيلم والتي قدرت بحوالي ٤٠٠٠٠ دولار.

استفاد كوبريك من العاملين في مجال السينما في مدينة نيويورك. فقد قدم له (آلان فرايدمان) من مخابر تصوير (ديلوكس) قرضا متواضعا خلال إنتاج الفيلم.

بالنسبة لمهمة تسجيل الموسيقى وإضافتها للفيلم وقصته ذات المغزى النبيل التي ألفها كوبريك و(ساكلر)، فقد ألقيت على عاتق الملحن (جيرالد فرايد) البالغ من العمر ٢٤ سنة - (فرايد) هو الذي ألف الموسيقى لفيلم كوبريك القصير "**يوم النزال**" وحصل بعدها

من شركة RKO-Path على بعض الأعمال المتفرقة لوضع موسيقى الأفلام. إلا أن موسيقى "**الخوف والرغبة**" شكلت تحديا كبيرا بالنسبة لـــ (فرايد) الذي أوضح قائلا: "كان من المفترض أن تكون الموسيقى حزينة تندب براءة هذا العالم. فالخوف والرغبة هما القوتان المسيطرتان على جنسنا البشري، وكان يفترض بالفيلم التعبير عن كل ذلك خصوصا بعد إحساسي أنه لن تنتج أفلام بعد '**الخوف والرغبة**'. لذلك كان ينبغي علي أن أكون دقيقا وعميقا ومؤكدا على مصير الجنس البشري البائس. أما الفيلم فمليء بالحكايات الرمزية ذات المغزى: قتل الجنرال والكلب الذي أُطلق عليه اسم بروتيوس. وأقصد بذلك ما هو عدد الرموز المجودة؟ لذلك كان ينبغي على هذه الموسيقى أن تكون هامة وعميقة ومؤثرة وذات مغزى ويائسة ولكن في نفس الوقت دالة على النصر. اعتقدت وقتها بأنها ستكون موسيقى رائعة."

تم تسجيل الموسيقى في استوديوهات RCA في نيويورك كما حدث في فيلم "**يوم النزال**". بلغ عدد العازفين ٢٣ عازف. أما الدمج النهائي كان على يد (آل غراماغليا) الذي كان أفضل العاملين في دمج موسيقى الأفلام في مدينة نيويورك.

تم تلحين وتسجيل قسم ضئيل من موسيقى الفيلم في الساحل الشرقي. إن موسيقى الأفلام العديدة التي استمع إليها كوبريك و(فرايد) سوية كانت بمثابة الدليل المرشد لهما، لكن موسيقى "**الخوف والرغبة**" كانت تدريبا مباشرا أثناء العمل على الفيلم. وبعد إنجاز إنتاج "**الخوف والرغبة**" أشار الصحافي الشهير (والتر وينشل) إلى تلك الموسيقى في زاويته الصحفية.

صنع كوبريك في ١٢ آب ١٩٥١ سجلا ماليا عمل عليه في شقته في الشارع السادس عشر ٣٧ وأطلق عليه اسم (كوبريك - الخلاصة المالية للأفلام) الذي ذكر كل التفاصيل المتعلقة بتكاليف "**الخوف والرغبة**" إلى تاريخه - حيث تبقى شهر تقريبا لدمج الموسيقى والصوت في الفيلم. أُرسل هذا البيان إلى مكتب شركة (فافين) التابعة لـــ (ريتشارد دو روشمون). وقد وصلت كلفة الفيلم إلى تاريخ إعداد هذه الخلاصة المالية ٢٩٠٠٠ دولار ولم تكن هناك فواتير مؤجلة سواء لمخابر التصوير أو البائعين، بل هناك مبالغ مستحقة غير مدفوعة للممثلين وطاقم العاملين بالفيلم بقيمة ٩٥٠٠ دولار بالإضافة إلى ٥٠٠ دولار كانت لازمة لإنجاز مرحلة ما بعد الإنتاج. وهذا ما جعل الكلفة الإجمالية لـــ "**الخوف والرغبة**" تبلغ ٥٣٠٠٠ دولار. كان المستثمرون يملكون ٢١% من الفيلم،

بينما كانت حصة كوبريك ٣٩,٥% من باقي الملكية المقدرة بـ ٧٩%. وظلت المؤثرات الصوتية والبصرية والدمج النهائي لها في الفيلم بانتظار التنفيذ في الوقت الذي أعلن فيه كوبريك عن خلاصته المالية لـ "**الخوف والرغبة**".

ويقول كوبريك أن تصوير الفيلم جرى في فترة خمسة أسابيع بكلفة ٥٠٠٠ دولار حيث تقاضى طاقم المصورين المؤلف من اثنين مبلغ ١٠٠٠ دولار أسبوعيا فكان المجموع ٢٥٠٠ دولار. أما العمال الأربعة المتخصصين بفك وتركيب المعدات الفيلمية كان يدفع لهم ٥٠٠ دولار كل أسبوع، وهذا يعني أن مجموع المبلغ المدفوع لهم وصل إلى ١٥٠٠ دولار بينما تقاضى باقي أفراد الطاقم ٢٥ دولار أسبوعيا، أي بكلفة إجمالية بلغت ١٠٠٠ دولار. وهذا الرقم شمل التكاليف المدفوعة للاتحاد فكان المجوع ١٠٠٠٠ دولار.

أما تكاليف أعمال الإنجاز البالغة ٥٠٠٠ دولار فكانت موزعة على النحو التالي: ١٢٠٠ دولار راتب فني المونتاج، أجرة غرفة التقطيع المونتاجي ٦٧ دولار أسبوعيا، أي بمبلغ إجمالي قدره ٤٠٠ دولار، و٩٠٠ دولار لاستوديوهات RCA لدمج الصوت والموسيقى بكلفة ٧٥ دولار للساعة الواحدة، زائد ٣٠٠ دولار تقاضتها RCA ثمنا للمواد الأولية اللازمة لعملية الدمج و٥٠ دولار للمؤثرات الصوتية و٢٥٠ دولار للمؤثرات البصرية و١٥٠ دولار لقاء عرض المشاهد وتحديد التزامن وفاتورة بقيمة ٧٠٠ دولار لمختبر التصوير ونفقات متفرقة وصلت إلى ٦٠٠ دولار.

بدأت شركة (دو روشمون) في ٣١ آب بالتعامل مع مؤسسة (لوكال ٨٠٢) التابعة لاتحاد الموسيقيين الأمريكيين من أجل تسديد الدفعة المستحقة لصالح الاتحاد لقاء تسجيل موسيقى الفيلم.

أرسلت شركة (دو روشمون) خطابا إلى (آل نوبف) ممثل الاتحاد وعضو المجلس التنفيذي وأرفقت شيكا بقيمة ٥٠٠ دولار باسم مؤسسة (فافين) يدفع لصالح شركة الإنتاج (مارتن بيرفلر – ستانلي كوبريك). وطلبت (دو روشمون) إيصالا يشير إلى إضافة الشيك إلى الرصيد المستحق وطالبت بوعد شفهي يقضي بتأخير الدفعة الأخيرة لغاية ١٨ أيلول وأن لا يتم اتخاذ أية إجراءات بحق الإنتاج قبل هذا الموعد.

وفي نفس اليوم أبرقت شركة (دو روشمون) كوبريك في (بالمر هاوس) في شيكاغو تعلمه وجوب استرضاء اتحاد الموسيقيين. ثم استلمت (دو روشمون) إيصالا من اتحاد الموسيقيين في ١٤ أيلول ورسالة أخرى من (نوبف) في اليوم التالي يقرّ فيها بتسديد

المبلغ لحساب أوركسترا (جيرالد فرايد) عن أعمال الإنتاج الخاصة بـ (مارتن بيرفلر - ستانلي كوبريك). وأفادت الرسالة بأن الرصيد المستحق بلغ ١٠٣٩ دولار و٣٦ سنت وأنه يجب تسديد المبلغ قبل أو بعد ١٨ أيلول وإلا سيتم وضع اسم المنتجين على اللائحة القومية للشركات غير النزيهة.

وفي ١٩ أيلول وجه (نوبف) خطابا إلى (دو روشمون) يمنح فيه شركة الإنتاج تمديدا لتسديد الرصيد المتبقي حتى ٢ تشرين الأول.

وخلال تلك الفترة كانت (دو روشمون) في صدد إنتاج سلسلة تلفزيونية من خمس حلقات حول حياة (أبراهام لنكولن)، وهي لصالح سلسلة "المؤلفات الشاملة" التي ابتكرتها ورشة الإذاعة والتلفزيون التابعة لمؤسسة (فورد) هي من تأليف (جيمس آغي) وإخراج (نورمان لويد). أما المنتج المنفذ كان (روبرت ساودك).

بدأ (لويد) مهنته المعتبرة في المسرح والتلفزيون والسينما عام ١٩٣٢. وكانت لديه خلفية مسرحية راسخة كممثل لأعمال من إخراج (إيفا لو غالليين) و(جوزيف لويس) و(إيليا كازان) و(أورسون ويلز). وباعتباره عضو في مسرح (ميركوري)، ظهر (لويد) في إنتاج (ويلز) الأسطوري "**يوليوس قيصر**" ومثل أيضا في أفلام هيتشكوك "**المخرب**" و"**المسحور**" بالإضافة إلى "**ابن الجنوب**" من إخراج (رينوار) و"**نزهة تحت الشمس**" من إخراج (لويس مايلستون) و"**رسالة إلى إيفي**" من إخراج (جول داسين). وفي عام ١٩٥٢ بدأ (لويد) بعمل الإخراج في (لا جولا بلاي هاوس) وفي التلفزيون أيضا.

ويذكر (نورمان لويد) بقوله: "لقد أحضروني للساحل الشرقي من أجل إخراج هذه الحلقات الخمس التي ألفها جيمس آغي حول أبراهام لنكولن. وعندما وصلت إلى نيويورك اضطررنا للبحث عما سنقوم به عند التصوير." وتجدر الإشارة إلى أن (نورمان لويد) قام بإخراج وإنتاج "**من تقديم آلفريد هيتشكوك**". كما كان نجما في الفيلم التلفزيوني "**قديس المكان الآخر**" ولعب أدوارا في "**عصر البراءة**" من إخراج (مارتن سكورسيزي) و"**شعراء المجتمع الميت**" للمخرج (بيتر وير). "كان ينبغي تصوير الحلقة الأولى في نيويورك في استوديوهات فوكس الموجودة في الجادة العاشرة من الشارع السابع والخمسين. كما كانت هناك مهمة تصوير ثانية في المكان الذي ولد فيه لنكولن في هودجينفيل، كنتاكي. وبعد أن قمت بتصوير الحلقة الأولى في نيويورك، اضطررت للذهاب إلى نيو سالم في إيلونويس، وهي المنطقة التي عاش فيها لنكولن فترة شبابه. وكان علينا التصوير أيضا في نيو سالم

فيليج التي أُعيد بناؤها وعلى ضفاف نهر سانغامون. ومن البديهي أنه لم يكن بمقدوري التواجد في نيو سالم، إيلونويس، وفي هودجينفيل، كنتاكي، في آن واحد. لذلك اقترح ديك دو روشمون تأمين وحدة تصوير ثانية، وهي فكرة صائبة وافقت عليها طبعا. واقترح ديك أيضا أن ألقي نظرة على الفيلم الذي أخرجه المصور الفوتوغرافي الشاب الذي يعرف بأنه كان يعمل لدى مجلة لوك، واعتقد بأن هذا الشاب امتلك الإمكانية على تولي الأمر. لكنه أفاد بأنه لن يستخدمه لهذه المهمة إلا بموافقة مني باعتباري مخرج المسلسل. فقلت له 'هذا رائع'. ثم اقترح أن أشاهد فيلم '**الخوف والرغبة**'. شاهدت الفيلم بحضور ستانلي كوبريك الذي كان يبلغ حينذاك الثالثة والعشرين. كان كوبريك يجلس في مؤخرة غرفة العرض عابس الوجه. أعتقد بأن تصوير هذا الفيلم كان جيدا. ففيه بعض المشاهد المثيرة للاهتمام ويمكن القول بأن تركيبة الفيلم جيدة بشكل عام، لكن الحوار سخيف قوامه شعر غير مقفى. مما لا شك فيه أن الصفات السينمائية كانت موجودة في الفيلم وأن كوبريك كان اختيارا موفقا. لم يحضر دو روشمون عرض الفيلم ولم أتحدث إلى ستانلي لأني كنت أرغب أولا ببحث الموضوع مع دو روشمون وإعلامه بموافقتي على استخدام ذلك الشاب. أعتقد بأني تجنبت التفوه بشيء قد يؤدي إلى تعقيد الأمر فقلت لنفسي 'حسنٌ.. من الأفضل أن تطبق فمك حتى يتم عقد الصفقة'. وهذا رد فعل عفوي يصدر عن كل من نشأ في هوليوود. وأذكر تماما عندما مررت بالممشى بين مقاعد غرفة العرض ورأيت ستانلي عابس الوجه نوعا ما وقد حنى ظهره أثناء جلوسه. أخبرت بعدها دو روشمون لاستئجار خدمات هذا الشخص."

قام بتصوير مسلسل "**لنكولن**" مصور الأفلام التسجيلية الفرنسي (مارسيل روبيير) الذي عمل في تصوير الجريدة السينمائية "ذا مارش أوف تايم". ويذكر (لويد): "ذهب روبيير إلى هودجينفيل وبصحبته كوبريك وماريان سيللرز التي كانت تلعب دور والدة لنكولن 'نانسي هانكس '، بالإضافة إلى كراهان دينتون الذي لعب أيضا دور والد لنكولن ' توم ' وذلك من أجل تصوير إعادة بناء منزل لنكولن. ومن الواضح أن كوبريك وروبيير واجها بعض الصعوبات فيما بينهما ولم أتمكن أبدا من معرفة التفاصيل، لكن روبيير قال شيء واحد عن كوبريك لدى عودته: 'إنه يصور كل شيء وكأنه يستخدم كاميرا 'روليفلكس'."

قام كوبريك بتصوير جميل ورائع للمواد الساكنة في هودجينفيل بما في ذلك لقطات عن سير العمل في المنزل وحضور العبيد بواسطة العربات، ولقطات تظهر عائلة لنكولن جالسة خارج الكوخ عند الغسق. لقد أعطت هذه اللقطات نكهة خاصة وجو لطيف للمسلسل،

بشكل تكتشف فيه المكان الذي أتى منه ذلك الشاب." كما كان عليه تصوير الفتى الصغير (لنكولن) وشقيقته الأكبر (ساره). واتخذ كوبريك زاوية مثيرة لهذا التصوير من علية الكوخ الداخلية واتجه بكاميرته نحو الأسفل ليسجل الأحداث التي تجري في هذا الكوخ الصغير. كما صور الكوخ من جهته الخارجية والبئر المجاورة. وهناك لقطة جميلة تبين العبيد مع الجياد والعربة يبتعدون بالتدريج عن الكاميرا. وأخذ كوبريك أيضا صورة ريفية تجلس فيها العائلة أمام الكوخ عند ساعة الغسق. وباختصار كانت جميعها لقطات موفقة وجيدة."

مكث كوبريك خلال فترة التصوير في نزل يدعى (أكواخ كيرك) في (هودجينفيل)، كنتاكي. بعث (دو روشمون) بكتاب موافقة لإبرازه من أجل إشراك الأطفال في الفيلم. كما أرسل قائمة بمعدات الإضاءة والمعدات الكهربائية التي جرى إحضارها إلى موقع التصوير. إن الخبرة التي اكتسبها كوبريك في التصوير السينمائي من خلال أفلامه القصيرة الثلاثة وفيلمه الروائي الطويل مكنته من فهم هذه القائمة التفصيلية التي ضمت عددا من المعدات المعقدة.

ثم كتب (دو روشمون) مرة ثانية إلى كوبريك أثناء وجوده في كنتاكي في ٣٠ أيلول وأرسل له مقطع من مشهد لكوخ (نوب كريك) الذي أعيد بناؤه وتصويره في استديو (موفيتون). وكان الغرض من هذا المقطع أن يقرر كوبريك الزاوية التي سيجري فيها التصوير من منصة ذات عجلات باتجاه النافذة. كما استلم كوبريك صورة ساكنة للكوخ استخدمت في موت (نانسي هانكس)، بالإضافة إلى البطانيات وغيرها من المواد من أجل استعمالها في وحدة التصوير الخارجي. وتبين هذه الصورة كيف يجب أن يبدو شكل السرير وجدران الكوخ حتى يتطابق موقع التصوير الخارجي مع الاستديو. كما تم استئجار قطع سجاد من فراء الدب وشحنت إلى كنتاكي بهدف تأثيث موقع التصوير بالطريقة اللازمة. لقد كانت تكاليف الحلقة الأولى من هذا المسلسل باهظة مما حدا بـ (دو روشمون) أن يطلب من كوبريك الذي يثق به أن يخفض من نسبة التكاليف قدر المستطاع وزوده بحساب كامل لهذا الغرض.

بحث كوبريك في مدرسة (هودجينفيل) بكنتاكي عن بعض الأطفال المحليين من أجل تصوير (لنكولن) عندما كان صبيا صغيرا وشقيقته (ساره). وتذكر (آلسي بروور براون)، التي التقت بكوبريك عندما دخل صفها: "دخل شخصان إلى غرفة الصف وقالا بأنهما يريدان اختيار بعض الأطفال من أجل إحدى المسرحيات، ولم يخطر ببالي قط أن ذلك سيكون في فيلم سينمائي. كان شعري طويلا وكنت أرتدي في ذلك اليوم ثوبا خاطته

لي أمي. اكتشفت فيما بعد أن الاختيار وقع علي بسبب شعري الطويل. وما زلت أحتفظ بهذا الثوب حتى الآن.، وأطلق عليه لقب 'ثوب السعد'. كنت فقيرة جدا. ولم يكن بمقدورنا أن نغادر المزرعة على نحو متكرر على العكس من أهل المدينة. لذلك كنت متواجدة في المكان والوقت المناسبين."

"كان كلاهما، ستانلي وماريان سيلدز، في منتهى اللطف. ففي مناسبات عديدة كانا يفضلان تناول الطعام معنا في المزرعة عوضا عن الذهاب إلى مطاعم الفنادق الموجودة في البلدة. كانا يجلسان معنا على طاولة الطعام ويأكلان مثلنا تماما. كان كلاهما لطيفان إلى أبعد حد. كانت معاملتهما ودية ولطيفة مع أن كلاهما ينتمي إلى طبقة أرفع ويملكان المال. لم تكن معاملتهما لأهل الريف مختلفة، وفي الحقيقة أن تصرفاتهما كانت ريفية أكثر منها حضرية."

في الوقت الذي كان فيه كوبريك يقوم بإخراج مواد وحدة التصوير الخارجي، كان (لويد) يصور (جوان وود وورد) و(جاك واردن) وغيرهم من الممثلين من أجل المسلسل. ثم أرسلت (ماريان سيلدز) إلى (لويد) قصاصات اقتطعتها من الصحف لمقابلات أجرتها هذه الصحف المحلية مع كوبريك. ويذكر (لويد) قائلا: "إن هذه المقابلات تترك لديك الانطباع بأن كوبريك هو الذي يقوم بإخراج مسلسل لنكولن بحلقاته الخمس. ولا يسعني القول سوى أن الابتسامة ارتسمت على وجهي عندما قرأت هذه المقابلات لأني كنت على يقين من أن ستانلي كوبريك سيصبح ذو شأن كبير في عالم السينما. فهذا الغرور بالذات لن يوقفه أبدا. وكنت على حق فيما اعتقدته."

"إذا هو الذي يقوم بتصوير كل المواد. هذا حسن، لأننا نستعملها كلها. ثم يأتي ستانلي إلى نيو سالم، إيلونويس، ويعرض البقاء لمساعدتي. فقلت له 'حسنا يا ستانلي، لا أعتقد ذلك'. ثم أخذ يراقبني أثناء تصويري أحد المشاهد وأردف قائلا 'لديك الكثير من التصوير الضائع في هذه اللقطة، فأنت لست بحاجة إلى كل هذا التدوير الفوتوغرافي الطويل.' فأجبته 'لا بأس، سأبقي اللقطة كما هي.' وكان هذا الموقف أحد الأسباب التي جعلتني أجزم بأنه لن يستطيع مساعدتي لأن الخلاف سيكون قائما دوما حول كيفية تصوير اللقطات. لقد كان في بداية طريق الإخراج السينمائي وكان متعطشا لهذه المهنة، ولا شك بأن هذا شيء عظيم. وقلت له مؤكدا 'ستانلي، لا يوجد مبرر لبقائك هنا.' بالطبع كنت قد قرأت تلك القصاصات قبل قدوم كوبريك الذي قفل عائدا إلى الساحل الشرقي، والبقية أصبحت جزءا من التاريخ."

"كان ستانلي عابس الوجه ومحملق العينين وجاداً للغاية. وأستطيع القول أني لم أجد فيه أي أثر لروح الدعابة. لكن الفترة التي أمضيناها سوية كانت قصيرة نسبيا."

إن التسهيلات التي قدمها (دو روشمون) في مهمة تصوير **"لنكولن"** منحت كوبريك الدعم المالي اللازم في الأوقات العصيبة.

بعد إنجاز مرحلة ما بعد الإنتاج في فيلم **"الخوف والرغبة"**، بدأ كوبريك بالبحث عن طريقة لعرض الفيلم. لكن البيئة الفنية المحدودة آنذاك قللت من فرص بيع هذا الفيلم، خصوصا أن الطبيعة الوجودية للفيلم وافتقاره لعناصر أفلام الدرجة الثانية لم يجذب إليه الموزعين السينمائيين. لقد التمس كوبريك كافة الاستوديوهات الرئيسة لكنها رفضت شراء الفيلم.

لقد تراجع كوبريك عن اسم **"الفخ"** الذي أطلقه على فيلمه الروائي الطويل الأول عندما كتب له (دو روشمون) يخبره أن هناك أفلاماً سابقة تحمل نفس العنوان. فقد أصدرت شركة (بيرليس وورلد) فيلم بنفس العنوان عام ١٩١٨، وفيلمين آخرين أيضا من إنتاج (يونيفرسال) في ١٩١٩ و١٩٢٢، وآخر إصدار يحمل نفس العنوان كان من إنتاج (مونوغرام) عام ١٩٤٧. لذلك زود (دو روشمون) كوبريك بأسماء مختلفة للفيلم، بما في ذلك "أسير الفخ"، وهذا ما ساعد كوبريك لإيجاد عنوان جديد.

كان كوبريك بحلول حزيران ١٩٥٢ ما يزال يفاوض لعرض فيلمه الطويل الأول. وأخبر صحيفة نيويورك تايمز أن لديه بعض القصص في ذهنه يود تصويرها في أفلام سينمائية ولكن "لا يوجد مبرر للحديث حول فيلمي التالي قبل أن أرى ماذا سيكون صدى الفيلم '**شكل الخوف**' من الناحية النقدية والمالية." كان هذا العنوان مثيرا لكنه لم يدم لفترة طويلة.

وحصل كوبريك في حزيران أيضا على موافقة واضحة من بروفيسور جامعة كولومبيا الشهير (مارك فان دورين)، الذي حضر كوبريك دروسه كمستمع منذ عدة سنوات. كتب (فان دورين) من (قرية فولز) في كنيكتكت يمدح المخرج وفيلمه الروائي المستقل: "إن '**شكل الخوف**' فيلم متألق ولا يمكن أن يغيب عن الأذهان وذلك بسبب استخدامه أبسط المواد لأعمق النتائج وأكثرها إثارةً للدهشة، فهو حكاية يلفها الإحساس بالحقيقة، وحكاية من حكايات الجنّ التي تخص هذا العالم. ففكرة الفيلم حرة وكثير من المعاني الموجودة فيه تمتاز بالتجديد، وهو أمر غالبا ما نفتقده في أفلامنا الحالية، لكن كل

شيء يساهم في إنتاج أثر شامل نحو الجدية والأصولية وإلى عنصر تشويق مستمر. إن حادثة تقييد الفتاة بالشجرة ستصنع تاريخا سينمائيا حال مشاهدتها: فتارة تجد المنظر جميلا وأخرى مخيفا وثالثةً غريبا. لم يسبق لفيلم أن عرض شيئا مشابها، وهذا لوحده كفيل بأن يجعل مستقبل ستانلي كوبريك جدير بالمشاهدة بالنسبة لمن يريد اكتشاف المواهب الرفيعة لحظة ظهورها."

وقع (مارتن بيرفلر) وستانلي كوبريك في ٢٨ كانون الثاني ١٩٥٣ اتفاقية مع (ريتشارد دو روشمون) لإتمام إنتاج فيلم "**الخوف والرغبة**" وتشير هذه الاتفاقية إلى أن (مارتن بيرفلر) هو مالك الإنتاج الذي ألفه بشكل مشترك (هاورد و. ساكلر) وستانلي كوبريك. ووافق (بيرفلر) بموجب هذه الاتفاقية على إعادة تسديد مبلغ الخمسة آلاف دولار إلى (دو روشمون) والتنازل عن المبالغ الأولى المستلمة لقاء بيع أو توزيع الفيلم سوية مع باقي المستثمرين. كما نصت الاتفاقية على منح (دو روشمون) ٢% من حصة كوبريك في الفيلم.

وفي نهاية المطاف تم اكتشاف كوبريك من جانب موزع الأفلام السينمائية ورجل الأعمال (جوزيف بيرستين). أصبح (بيرستين) مولعا بالمخرج الشاب حيث أعلن بلكنته البولندية – اليديدية[*] أمام الملأ في نطاق عالم السينما المحدود بنيويورك "إنه عبقري، إنه عبقري". وبعد العرض الأول لـــ "**الخوف والرغبة**" قرر (بيرستين) بسرعة واصفا الفيلم "إنه فيلم فني أمريكي بدون تكلف."

ولد (بيرستين) البولوني الأصل عام ١٩٠١. وبعد أن هاجر إلى الولايات المتحدة عام ١٩٢١، عمل في مجال صياغة المجوهرات كصاقل ماس، ثم وكيلا لإحدى المطابع ومديرا في مسرح (اليديدية) في مدينة نيويورك. كان (بيرستين) أحدب الظهر وطوله أقل من خمسة أقدام، إلا أنه كان رجل أعمال لامع ويتمتع بموهبة ترويج ما عنده. بدأ عمله كموزع للأفلام السينمائية في شيكاغو، وفي عام ١٩٣٦ أسس شركة مع المخرج الإعلاني السابق في "بارامونت" "آرثر ماير" الذي تخلى عن عمله في "بارامونت" لصالح "بيرستين" عام ١٩٤٩.

---

[*] اليديدية: لهجة من لهجات اللغة الألمانية تكثر فيها الكلمات العبرية والسلافية وينطق بها اليهود في روسيا وبلدان أوروبا الوسطى. (المترجم)

عندما بدأ (بيرستين) يحقق الأرباح من خلال بيع وشراء الأفلام، انتقل إلى نيويورك وأسس مكتبا في غرب الشارع الثاني والأربعين ١١٣. لقد استطاع أن يسيطر على أعماله بواسطة الابتسامة والقبضة الحديدية. كان (بيرستين) موزعا وعارضا وصاحب فكرة المسرح الفني في الولايات المتحدة من خلال توزيع الأفلام الأجنبية الهامة، مثل "روما" و"**المدينة المفتوحة**" و"**المعجزة**" و"**بيسان**" للمخرج (روزيلليني)"؛ و"**سارق الدراجة**" للمخرج (دوسيكا) و"**يوم في الريف**" للمخرج (رينوار). استطاع (بيرستين) عرض هذه الأفلام في المسارح الفنية وناضل بشدة ضد مخاطر الرقابة عندما اعترضت الكنيسة الكاثوليكية وهددت بمنع عرض العديد من هذه الأفلام. إن محاولة (بيرستين) الأسطورية لحث الشعب الأمريكي لمشاهدة فيلم "**المعجزة**" الذي أدانه مجلس الآداب الكاثوليكي ومنع عرضه أعضاء مجلس ولاية نيويورك وصلت إلى المحكمة العليا حيث كان النصر حليفه.

كان (بيرستين) في بداية العقد الخامس من عمره عندما التقى بكوبريك الشاب. وكان الشيب قد خط شعر (بيرستين) وعلت وجهه ابتسامة دائمة وتميز بالإرادة القوية. أخذ (جوزيف بيرستين) العبقري الشاب تحت رعايته ووقع معه عقد ليصبح موزعا لأفلام هذا المخرج الشاب، وأصدر فيلم كوبريك الطويل تحت العنوان المثير "**الخوف والرغبة**".

في ٢٥ شباط ١٩٥٣ أرسل (ريتشارد دو روشمون) إلى ستانلي كوبريك مقالا من أربع صفحات يتحدث بإعجاب عن ذلك المخرج ومهنته. كان الغرض من هذا المقال الدعاية لصانع الأفلام الشاب المستقل. وكان طلب (دو روشمون) الوحيد هو أن لا يقوم أيا من (بيرستين) أو كوبريك بتغيير شيء في هذا المقال دون إذنه. بالطبع فإن هذا الدعم كان عرضا سخيا من حيث نشر الدعاية عن المخرج الشاب الذي يحلق في الأفق دون تغطية أيا من الاستوديوهات، وخصوصا أن هذا المقال كان بقلم المنتج الشهير لـــ "ذا مارش أوف تايم" وبكونه أيضاً الرئيس الحالي لشركة (فافين) آنذاك.

ويمكن القول أن (دو روشمون) كان بمثابة المتبرع الخيري لكوبريك ورئيسه في العمل ورمزا للأدب. قال كوبريك ذات مرة لـــ (جين) زوجة (ديك): "أنت تعلمين بأننا أبناء 'ديك' بالفعل."

حصل "**الخوف والرغبة**" على شهادة مجلس الآداب الكاثوليكي في ٢٣ نيسان ١٩٥٣ حيث صنف المجلس هذا الفيلم "للبالغين" واستشهد المجلس لذلك إحدى اللقطات غير

المحتشمة مشيرا إلى المشهد الذي يعبر فيه الجندي جسديا عن شعوره الجنسي تجاه الفتاة الأسيرة المقيدة للشجرة.

عرض "**الخوف والرغبة**" في نيويورك بتاريخ ٢٦ آذار ١٩٥٣ ووصفته مجلة (فارايتي) بأنه "قطعة أدبية ودراما حربية غير مبتذلة ومميز من حيث التصوير والحوار الشعري."

عرض الفيلم في مسرح (غيلد) الواقع في الشارع الخمسين في مركز (روكفيللر) بنيويورك. وكان هذا المسرح مخصصا لعرض الأفلام والفنون الأجنبية. وقال (الكسندر سينغر) الذي ذهب لهذا المسرح لمشاهدة الفيلم الروائي الأول لصديقه: "لقد بالغت في صباي بالعجرفة فطالما رغبت بصنع أعظم الأفلام في تاريخ السينما، وإذا كان هذا الفيلم لا يعتبر من أعظم الأفلام، فإن أهميته ضئيلة بلا شك. إني أعترف بأنه إنجاز مدهش قام به كوبريك. فقد كان عملا مصقولا وقطعة احترافية في صنع الأفلام السينمائية."

إن مدخل مسرح (غيلد) هو الذي أعطى (الكسندر سينغر) لمحة عن التوقعات المستقبلية لستانلي كوبريك. ويذكر (سينغر) هذا المشهد بقوله: "لقد علقت الصور الثابتة التي التقطها كوبريك عند مدخل المسرح. ولا شك بأن هذا السجل الفوتوغرافي كان أفضل إعلان عن فيلم سينمائي . كما كان هذا بالنسبة لي دلالة على ما سيحققه ذلك الشخص في المستقبل وأن كل أعماله التي ينجزها مميزة وخاصة. وفي الحقيقة لم يهمني فيما إذا تمكن الناس من التعرف على هذه الخصوصية. أني أعرف القيمة الكبيرة التي تحملها أعمال ستانلي وأدرك كم استغرق ذلك من ستانلي كوبريك كي يحقق هذا الإنجاز."

إن سن كوبريك الصغير وطموحه العظيم هو الذي لفت انتباه النقاد إليه. وقد وصفه (واليس ماركفيلد) الذي عمل محررا في (ذا نيو ليدر) بالكلمات التالية "إنه ناشئ موهوب جدا يتلذذ بتصوير اللقطات القريبة والرحلات الفوتوغرافية إلى الغابات المعتمة التي تظهر نماذجا لظلال النباتات والأشجار وبقع ضوء الشمس." إن وصف (ماركفيلد) يبين الرمزية الفائضة عند كوبريك ومواضيعه الشبابية بطريقة تجذب إليها كل عشاق السينما.

الناقد وكاتب السيناريو (جيمس آغي) الذي كتب حوار مسلسل "**السيد لنكولن**" شاهد الفيلم أيضا واحتسى الشراب مع المخرج الشاب في إحدى حانات الجادة السادسة في (غرينيتش فيليج) وقال له: "هناك العديد من الجوانب الجيدة في الفيلم لا تسمح بوصفه عملا

فنيا مصطنعا." كانت هذه هي الكلمات التي سمعها المخرج المبتدئ المتلهف لفن السينما من عميد النقد السينمائي الأمريكي وكاتب سيناريو **"ليلة الصياد"** و**"الملكة الإفريقية"**.

تدور قصة **"الخوف والرغبة"** حول أربعة جنود وهم: (ماك) و(كوربي) و(فليتشر) و(سيدني)، لعب أدوارهم على التوالي الممثلين (فرانك سيلفيرا) و(كينيث هارب) و(ستيف كويت) و(بول مازورسكي).

يبدأ كوبريك و(ساكلر) الفيلم برسالة وجودية يلقيها مباشرة الراوي (ديفيد آلن) الذي لا يظهر على الشاشة أبدا "هناك حرب تدور رحاها في هذه الغابة. وهي حرب لم تنشب من قبل ولن تنشب في المستقبل. إنها حرب لا على التعيين، والأعداء غير موجودين إلا إذا أردنا تجسيدهم. فكل الأحداث لا تمت للتاريخ بصلة، باستثناء أشكال الخوف والشك والموت التي لا تتبدل وتعود في مصدرها إلى عالمنا الذي نعيش فيه. فهؤلاء الجنود يحافظون على لغتنا وزماننا. والبلد الذي يتواجدون فيه يقع في عقلنا وذهننا."

لقد أسقطت طائرة الجنود وعلقوا في غابة تقع على بعد عدة أميال من خطوط العدو. فهم محاصرون بالأعداء ولديهم مسدس واحد ولا طعام في جعبتهم. يستطيع الملازم (كوربي) إقناع زملائه بالاتجاه نحو نهر قريب كي يتمكنوا من بناء عوامة من جذوع الأشجار والانتقال بها إلى ملاذ آمن.

ينجز الجنود بناء العوامة الخشبية ليلا، لكنهم يتخلون عن الخطة عندما يتناهى إلى علمهم أن موقعا قياديا معاديا موجود على الجانب الآخر من النهر. ترصد إحدى الطائرات المعادية مكانهم، فيضطروا للتراجع إلى الغابة.

ثم يباغتوا ثلاثة من جنود العدو ويحصلوا على الطعام والسلاح. وفي اليوم التالي يعودوا إلى العوامة الخشبية حيث يصادفوا فتاة (فرجينيا ليث) ويأسروها بتقييدها إلى شجرة. لا تستطيع هذه الفتاة التفاهم معهم. يبقى (سيدني) مع هذه الشابة ثم يمرّ بانهيار عاطفي.

يعود الجنود الثلاثة إلى العوامة الخشبية فيقتفوا أثر جنرال وعدد من مساعديه في موقع القيادة المعادي. يقرر (ماك) القضاء على الجنرال.

يفقد (سيدني) الحسّ بالواقع ويبدأ بأداء مسرحية شكسبير "العاصفة". يحاول (ماك) الحديث مع (كروبي) عن الجنرال، لكن (كروبي) يوجه إليه الأمر بالعودة إلى (سيدني) بينما يقوم بمساعدة (فليتشر) بتمويه الطوافة الخشبية. يقدم (سيدني) الماء للفتاة ويبدأ بمداعبتها

وتقبيلها. ثم يقوم بفك وثاق المرأة التي تحاول الفرار، فيطلق (سيدني) عليها النار ويفر جاريا إلى الغابة بحالة من الجنون. يشاهد (ماك) الحادثة ويخبر زملائه بما حصل لدى عودتهم.

عندما يحلّ الليل، يتمكن (ماك) من إقناع (كوربي) و(فليتشر) بقتل الجنرال. يخطط الرجال الثلاثة للعوم بالطوافة الخشبية وإبعاد الحرس عن الموقع بإطلاق النار عليهم، بينما يقوم (كوربي) و(فليتشر) بإعدام الجنرال ومن ثم استعمال طائرته للهرب من المنطقة.

يرى (كوربي) بواسطة منظاره المكبر الجنرال مخمورا ومعه معاونه، فيتقدمان نحوهما لقتلهما. يلعب دور الجنرال ومعاونه (كينيث هارب) و(ستيف كويت) – وهما نفس الممثلين الذين يؤديان في نفس الوقت دور (كوربي) و(فليتشر). من المثير للسخرية أن (ستيف كويت) بعينيه الحادتين وحاجبيه المشدودين، يحمل شبها كبيرا بستانلي كوبريك.

يبدأ (ماك) بإطلاق النار فيسرع الحراس نحو مصدر النيران. يقوم (فليتشر) بقتل الجنرال ومعاونه. يزحف الجنرال نحو الباب.

يصاب (ماك) إصابة بليغة من نار الحراس. يتخطى الجنرال زاحفا باتجاه الباب الأمامي. يطلق (كوربي) النار على الجنرال فيرديه قتيلا، لكنه يتعرف على وجهه في وجه الجنرال الميت. يركض (فليتشر) و(كوربي) باتجاه الطائرة. يعوم (ماك) بعد إصابته بجرح مميت في النهر ويقترب منه (سيدني) الذي فقد صوابه تماما.

ينتظر (كوربي) و(فليتشر) وصول العوامة الخشبية، بينما يجلسان بأمان في موقعهما. يتحدث (كوربي) عن محاولته الناجحة في الفرار لكنه لا يستطيع العودة إلى ذاته. يشعر (فليتشر) بالحرية لكن جعبته باتت فارغة من الخطط أو الرغبات.

يسمع كلاهما صوت غناء قادم من الطوافة الخشبية التي أصبحت في مجال الرؤية الآن. يفارق (ماك) الحياة، بينما ينحني (سيدني) على أطرافه الأربعة يحدق في الضباب ويغني باضطراب ألحانا متنافرة. يلتم شمل الرجال الأربعة ثانية.

في رسالة موجهة إلى (جوزيف بيرستين) نشرت في كتاب (نورمان كيغان) "سينما ستانلي كوبريك"، يحاول كوبريك شرح الفيلم للموزع الذي يعتبره بمثابة أبا له "إن بنية الفيلم مجازية ومفهومه شعري. إنه دراما رجل تائه في عالم عدواني مجرد من القواعد المادية والمعنوية ويسعى لإدراك حقيقة ذاته وحقيقة الحياة والعالم من حوله. ويتعرض لمزيد من المخاطر خلال رحلته الملحمية من قبل عدو فتاك ولكن غير مرئي يحيط به.

لكن إنعام النظر في ذلك العدو يبين أنه مصنوع بنفس القالب .. وهذا الأمر يحمل معاني كثيرة لمختلف الأشخاص. وهذا ما ينبغي أن يحصل."

عرض فيلم "**الخوف والرغبة**" لأول مرة في ٣١ آذار ١٩٥٣ في صالات كاليفورنيا وشيكاغو وديترويت وفيلادلفيا. ثم عاد الفيلم ثانية إلى نيويورك في ٧ آب كي يعرض في مسرح (ريالتو) حيث جرى بيعه كفيلم يحتوي على نوع من الإباحية الجنسية.

ولكن سرعان ما توارى "**الخوف والرغبة**" عن صالات العرض زهاء أربعين سنة تقريبا. ويمكن القول بأن الفيلم الروائي الأول لستانلي كوبريك كان بمثابة الأسطورة لأن عدد من شاهده كان محدودا لكن الكثيرين اعتقدوا بأنه يعطي لمحة عن نفسية كوبريك، كما اعتبره المعجبين بكوبريك فيلما موازيا من الناحية السينمائية لـ "**حجر الرشيد**" أو "**كفن تورين**". ومن ناحية أخرى لم تتوفر نسخة عن هذا الفيلم في صالات العرض للعموم.

إن الخطأ الذي ارتكبه كوبريك في إضافة التسجيل الصوتي بأكمله إلى مرحلة ما بعد إنجاز التصوير – وهو أسلوب اتبعه حصرا فيما بعد المخرج الإيطالي (فيديريكو فيلليني) – ساهم في عجز إعادة الأموال إلى مستثمري الفيلم.

لم ينظر كوبريك بعد مرور السنين إلى فيلمه "**الخوف والرغبة**" بشيء من الإعجاب، وإنما اعتبره تجربة تعلم منها الكثير. وقد علق كوبريك على الموضوع بكلمات موجزة قالها لمحررة نيويورك تايمز (جوان ستانغ): "إن الألم هو خير معلّم". كما أخبر (الكسندر ووكر) بقوله: "إن الأفكار التي أردنا عرضها في الفيلم كانت جيدة، لكنا افتقرنا للخبرة الكافية لتجسيدها بشكل درامي. إنه فيلم ٣٥ ملم لكن مستواه أعلى بقليل مما يعمل عليه طلاب السينما في فيلم ١٦ ملم."

"كان لابدّ من المرور بهذه التجربة لاكتشاف ما يمكن أن تنجزه المعدات التصويرية الخفيفة المحمولة ضمن الفرص المتاحة في ذلك الزمن لصنع فيلم سينمائي، خصوصا قبل ظهور المعاهد والمدارس السينمائية على الساحة. وأعتقد بأننا إذا نظرنا في وقتنا الراهن إلى أبسط وحدات التصوير السينمائية، سنجد المدى الواسع للنواحي والتسهيلات الفنية المتاحة التي ستهوّل الأمر وتجعلنا نعتقد بضرورة توفر هذه الجوانب من أجل تحقيق نوع من النتائج المميزة. إن هذه التجربة بالإضافة إلى مثيلتها في فيلم '**قبلة القاتل**'، الذي تيسرت فيه أمور العمل نوعا ما، قد حررتني من القلق والمخاوف المتعلقة بضآلة النواحي الفنية أو وفرتها في مجال صناعة الأفلام."

وقال كوبريك لـــ (جوزيف غيلميس): "لقد افتقرت للخبرة الكافية لمعرفة الطريقة والأسلوب الاقتصادي الصحيح. ومع أن '**الخوف والرغبة**' عرض في دور المسارح الفنية ونشر حوله بعض المقالات والتعليقات الجيدة، إلا أنه فيلم لا أفخر بذكره، باستثناء أني أنجزت تصويره فقط."

لكن هذا الفيلم لم يندرج تماما في طي النسيان، حيث عرضت منه نسخة في صالة (جورج إيستمان هاوس) في (روشستر) بنيويورك.

ثم عرض "**الخوف والرغبة**" في مهرجان (تيلورايد السينمائي) في كولورادو عام ١٩٩١، حيث تصدر العديد من الأفلام لكنه قوبل بردود فعل مختلفة. وفي كان الثاني ١٩٩٤، قامت شركة (فيلم فورم) في نيويورك بعرض مزدوج "**للخوف والرغبة**" مع فيلم كوبريك الثاني "**قبلة القاتل**" تحت شعار "ستانلي كوبريك الشاب".

لم يكن كوبريك موجودا ليدلي بتعليقه حول إعادة عرض فيلمه الروائي الأول، لكنه طلب من شركة توزيع أفلامه (وارنر برذرز) التي لازمته لفترة طويلة، أن تنشر بيانا صحفيا على لسانه حول الموضوع: "إن كوبريك لا يعتبر الفيلم سوى تدريب سينمائي متعثر للهواة كتبه شاعر فاشل وعمل على إنجازه طاقم مؤلف من عدد قليل من الأصدقاء. ووصفه بأنه عمل غريب وغير مناسب وممل."

لعل "**الخوف والرغبة**" لا يرقى إلى مستوى "**المواطن كين**" أو حتى "**الدم السائغ**" الذي كان أول فيلم ناجح أخرجه (الأخوان كوين) عام ١٩٨٤، أنه يكشف عن بدايات الموهبة السينمائية الفذة. أما فكرة الفيلم، فإنها أطروحة تلازم كوبريك طوال مهنته السينمائية: الحرب والطبيعة الوحشية للإنسان. فمنذ بداية العقد الثاني من شباب كوبريك تجلت رؤيته بأنها كئيبة وباردة. ومن الناحية البصرية أو المرئية، فإن "**الخوف والرغبة**"، بالرغم من ضآلة المعدات المحدودة المتاحة في ذلك المشروع الذي بدأ برأسمال بسيط، كان مميزا بالنسبة للفن السينمائي من حيث ملامح أسلوب أفلام العنف والعبثية الموجودة في الفيلم. ونجد هنا أن الأفكار الأدبية الوجودية التي نادى بها (ألبرت كاموس) و(بول سارتر) كان أثرها على كوبريك أكبر من آلاف أفلام هوليوود التي تشربها في ذهنه. فقد ظهر كوبريك للوجود من جهوده الأولى كمخرج بصري برؤية معينة وقاتمة للعالم الذي يعيش في كنفه.

الفصل (٦)

صناعة الأفلام المستقلة

- الأبيض والأسود من الألوان المعروفة. فأنا استطيع الرؤية في الظلمة أكثر من الألوان. استطيع ان ارى خلال الظلام.

(جون آلتون)

- سألني الكثير عن طبيعة الأفلام السوداوية. على حد علمي فإن هذه التسمية لم تكن موجودة في ذلك الوقت. اعتقد انه بعد عرض مجموعة كبيرة من الأفلام التي تتسم بهذه الصفة على الشاشة السينمائية، قرر احدهم إطلاق اسم' الأفلام السوداء او السوداوية. لكني كنت اعتقد بأنها مجرد عمل تصويري فوتوغرافي مثير للاهتمام.

(ماري ويندسور)

كانت (روث سوبوتكا) زوجة ستانلي كوبريك الثانية راقصة باليه. وُلدت (روث) في فيينا عام ١٩٢٥ وهاجرت إلى أمريكا عندما بلغت الرابعة عشرة مع والدتها (جيسيلا) ووالدها (والتر سوبوتكا) الذي كان مهندسا معماريا متفوقا ومصمما للديكور. درست (روث) في المعهد الأمريكي للباليه ومارست الرقص في فرقة نيويورك للباليه.

في عام ١٩٠ رحل (ديفيد فون) الذي وضع الألحان الراقصة في فيلم **"قبلة القاتل"** من لندن إلى نيويورك للدراسة في المعهد الأمريكي للباليه. وفي صيف ١٩٥١ انتقلت (روث سوبوتكا) إلى الشارع العاشر الشرقي ٢٢٢ في (إيست فيليج) وكانت تبحث عمن يشاركها المعيشة في شقتها الجديدة، فطلبت من (ديفيد) أن يكون زميلها في هذا السكن. كان (إيست فيليج) حيا هادئا يقطنه الأوكرانيون. ويذكر (ديفيد فون) الذي يعمل حاليا أمين

الأرشيف في شركة (ميرس كننغهام للرقص): "حاولت روث جهدها أن تجعل من تلك الشقة مكانا رائعا، وامتد نشاطها أيضا لتجميل حديقة المنزل."

عندما التقت (روث) بستانلي كوبريك كان ما يزال متزوجا من (توبا ميتز). وكانت (سوبوتكا) تكبر كوبريك بثلاث سنوات. وسرعان ما أصبحت العلاقة بينهما حميمة وترك (ديفيد فون) تلك الشقة الصغيرة ليفسح المجال أمام ستانلي للإقامة مع (روث)، وأصبح الثلاثة بعدها أصدقاء حميمين. ويقول (ديفيد فون) عن ذلك: "اعتدنا الذهاب إلى دور السينما في أوقات كثيرة لأن ستانلي لم يفوت مشاهدة أي فيلم في صالات العرض. وكنا نذهب أيضا لحضور عروض مزدوجة لأفلام فظيعة في مسرح يقع في الشارع الثاني والأربعين لأن ستانلي ببساطة كان يرغب بمشاهدة كل الأفلام. فقد انحصر اهتمامه في الطريقة التي يُصنع فيها الفيلم من الناحية البصرية. وإذا دخل الممثلون في حوار طويل، كان يلجأ إلى قراءة جريدته إلى أن يتوقف الممثلين عن الكلام."

"كان مهووسا بمشاهدة كل الأفلام، واعتاد أن ينتقدها جميعا. ولم يقتصر ذهابنا إلى الشارع الثاني والأربعين حيث تعرض تلك الأفلام الفظيعة، بل كنا نذهب أيضا إلى لمشاهدة الأفلام في أماكن أخرى مثل متحف الفن الحديث لحضور فيلم '**مذكرة قديس الريف**' للمخرج بريسون الذي اعتقد ستانلي أنه فيلم رائع."

"اعتادت روث أن تنادي ستانلي باسم دلع 'كوبكيك' عرف به وسط شركة الباليه حين بدأت العلاقة الغرامية بينه وبين روث. وكان ستانلي يذهب لمشاهدة العروض التي ترقص فيها روث وكان يحضر كثير من الحفلات التي يقيمها زملاء روث في فرقة رقص الباليه."

"كان ستانلي شخص متهكم وذكي جدا، ومن المؤكد أنه كان شديد التركيز لأن ملاحظاته حول الآخرين كانت دقيقة جدا. لم يتمتع ستانلي بروح الفكاهة العادية، بل كانت دعاباته قاسية ولاذعة. ولا أستطيع الجزم بأن ستانلي كان شخصا رقيقا ولم أجد أفلامه أيضا فيها شيء من هذه الرقة. أما لباسه فلم يتميز بالأناقة المفرطة وإنما يدل على أنه يتحدر من عائلة قطنت برونكس، على العكس من روث التي كانت أنيقة لأبعد الحدود حتى أنها اعتادت أن تحيك ملابسها بنفسها. والأمر الذي يثير الدهشة أنها لم تصنع أبدا أية ملابس لستانلي ولم تصحبه لشراء الملابس الجاهزة."

"كان لدي إحساس بأن ستانلي عانى فعلاً من ارتياب فظيع بأن نيويورك قد تمحيها قنبلة ذرية عن الوجود. وأذكر أنه قال ذات مرة أنه يريد العيش في أستراليا لأنها المكان الأقل احتمالا للتعرض لهجوم نووي."

"كان ستانلي لاعب شطرنج ماهر، شديد التركيز وذا تصميم كبير على الفوز. اعتاد الذهاب إلى الشارع الثاني والأربعين ليلعب الشطرنج، ومن ثم كنت أذهب مع روث للقائه هناك ونتجه بعدها لمشاهدة أحد الأفلام. وما لبثت روث أن تعلمت لعب الشطرنج أيضا كما بدأت بتعلم أساليب مونتاج وإنتاج الأفلام. وذات مرة حاول ستانلي أن يعلمني وروث عملية المونتاج السينمائي، لكني لم أفقه شيئا خصوصا أنه أمر خارج نطاق مواهبي. أما روث كانت تريد بالفعل أن تصبح معاونته وليس فقط عشيقة أو زوجة له."

"ويمكن القول أن روث كانت على توافق مع شخصية ستانلي. فهي من الأشخاص الذين إذا ما قاموا بعمل معين أتقنوه تماما. وفي إحدى الفترات حاولت أن تصبح ممثلة بعد أن تركت شركة الباليه. لذلك وجدت لنفسها عملا كنادلة في مقهى 'الأضواء' الذي يقع في حي ويست فيليج. حيث تنال النادلة التي تبيع أكبر كمية ممكنة من الفطائر والمعجنات مكافأة، ونالت روث هذه المكافأة. لقد أتقنت عملها بشكل ممتاز لتصبح أفضل نادلة في ذلك المقهى."

وتذكر (فالدا سيترفيلد)، التي شاركت (روث سوبوتكا) السكن في شقتها بعد انتهاء علاقتها الزوجية من كوبريك، الانطباع الأول الذي أخذته عن (روث) بأنها امرأة أنيقة جدا وفاتنة. "كانت ترتدي ثوب حمام طويل أحمر اللون وله ياقة من الفرو. كانت تبدو وكأنها إحدى شخصيات **'آنا كارنينا'**." كما تذكر (سيترفيلد)، وهي راقصة وممثلة كانت تستعد لتلعب دورا في فيلم **"مشروع الخريف ١٩٩٥"** للمخرج (وودي آلن) وظهرت أيضا في فيلم **"آلهة الحب العظيمة"**: "كانت روث جميلة جدا وفاتنة وجبهتها عريضة وقسمات وجهها تكاد تنطق تعبيرا عن كل ما بداخلها. كان صوتها موسيقيا عذبا ومفعم بالحيوية. كانت مهتمة بكل شيء. كانت منفتحة ولا يعيق سلوكها أية قواعد أو ضوابط."

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

مع أن كوبريك كان في طور إنهاء علاقته بـــ (توبا ميتز) والبدء بعلاقة جديدة مع (روث سوبوتكا)، إلا أن مهنته احتلت جل اهتمامه وتركيزه. ففي عام ١٩٥٤ اندفع

كوبريك بعزيمة وإرادة قوية نحو إنتاج فيلمه الروائي الثاني بعد اهتمام النقاد بفيلمه "**الخوف والرغبة**".

إن مشروع الفيلم الثاني يعود في أصله إلى عام ١٩٥٣ عندما كان عرض "**الخوف والرغبة**" ما يزال جاريا في مسرح (غيلد). بدأ كوبريك بربط سلسلة من المشاهد الحركية تدور حول ملاكم بائس، حيث كان يخطط لتلك المشاهد مسبقا قبل البدء بكتابة قصة وحوار الفيلم.

فالملاكمة كانت مهنة يعرفها ستانلي حق المعرفة. وقد قادته قصصه المصورة المنشورة في مجلة (لوك) عن (والتر كارتيير) و(روكي غرازيانو)، بالإضافة إلى فيلمه التسجيلي القصير "**يوم النزال**" قادته جميعها إلى عالم الملاكمين المحترفين. فالملاكم كان دوما الشخصية الرئيسة التي طالما جذبت كوبريك في الأفلام السوداوية/ السوداء (film noir) التي اعتاد مشاهدتها. لذلك اعتقد ستانلي أن الصورة القاتمة للحياة التي تكتنف الشكل الوجودي لرجل يصارع من أجل بقائه ستكون موضوعا مثاليا لفيلم روائي طويل. فالعقدة التي تربط أحداث الفيلم هي الرومانسية المحكوم عليها بالإخفاق في فيلم سوداوي تدور أحداثه في العالم السفلي من مدينة نيويورك.

ومرة ثانية لجأ كوبريك لأصدقائه وأقاربه من أجل تمويل مشروع الفيلم. وبما أن "**الخوف والرغبة**" فشل في إعادة الأموال إلى المستثمرين، اضطر ستانلي هذه المرة للاقتراض من أصدقاء وأقارب مختلفين. وكان (موريس باوسل)، وهو صيدلاني من برونكس، الممول الأكبر في ميزانية مشروع الفيلم البالغة ٤٠٠٠٠ دولار. وأعطى كوبريك حصته من الإنتاج لـــ (باوسل) وتخلى عن بروتوكول الترتيب الأبجدي ليتصدر اسم ستانلي كوبريك رأس القائمة.

في ٢٢ نيسان ١٩٥٤ وجه كوبريك خطابا شخصيا إلى (ريتشارد دو روشمون) من شركته الإنتاجية الجديدة التي أسسها في الغرفة ٥١٠ في برودواي ١٦٠٠ وأطلق عليها اسم (شركة مينوتور للإنتاج السينمائي) وذلك بهدف إنتاج فيلمه الروائي الثاني. وقد تقصد كوبريك كتابة الرسالة على ورقة حملت ترويسة شركته الجديدة حتى يدرك (دو روشمون) حالة ووضع استثمار المنتج في فيلم "**الخوف والرغبة**". ذكر كوبريك في تلك الرسالة الموجهة إلى (دو روشمون) بأنه توصل لنتيجة تفيد بأن استثمار المنتج في "**الخوف والرغبة**" كان يجب أن تحمل طابع القرض لأن كوبريك لم يتمكن من إعادة تسديد الأموال في

المستقبل القريب بسبب المردود الضئيل الذي حققه الفيلم في شباك التذاكر. واختتم كوبريك رسالته بالتأكيد على أنه سيرد المال لـــ (دو روشمون) في أقرب فرصة ممكنة. كما أرفق كوبريك تلك الرسالة التي خطها بيده أطيب أمنياته لـــ (دو روشمون) وذيلها بتوقيع "ستان كوبريك".

جاء الرد من (دو روشمون) في ٢٨ نيسان موجها إلى عنوان الشقة التي يقطنها كوبريك مع (روث سوبوتكا) في (إيست فيليج). عبر المنتج (دو روشمون) عن امتنانه للعبارات اللطيفة التي أوردها كوبريك في رسالته الأخيرة وأكد له بأنه سيفعل كل ما هو منصف بحق كوبريك. كما عبر (دو روشمون) عن اهتمامه بفيلم كوبريك الروائي الثاني وطلب منه أن يوجه إليه الدعوة لعرض الفيلم إبان إنجازه.

لجأ كوبريك ثانية إلى (هاورد و. ساكلر) للعمل معه في كتابة سيناريو الفيلم الجديد، لكن (ساكلر) لم يحظى هذه المرة بلقب كاتب سيناريو الفيلم. وظهرت قائمة الألقاب في افتتاح الفيلم بالعبارة التالية "القصة من تأليف ستانلي كوبريك". فالقصة الأصلية عن الملاكم النيويوركي كانت من تأليف كوبريك، بينما أطلق على "ساكلر" عبارة "**قبلني .. اقتلني**"(*) .

كان (نورمان لويد) مخرج مسلسل "**لنكولن**" يقوم بإخراج أحد الأعمال في مسرح (لا جولا بلاي هاوس) في كاليفورنيا. أسس هذا المسرح (غريغوري بك) و(دوروثي ماكغواير) و(جوزيف كوتن) و(جينيفر جونز) و(ميل فيرر) الذين عملوا بالتعاقد مع (ديفيد و. سيلزنك). تلقى (لويد) مكالمة هاتفية من ستانلي من نيويورك أخبره فيها أنه بصدد العمل على فيلم عن الراقصات المأجورات بعنوان "**الحورية والمهووس**" وأنه سيأتي إلى شرق البلاد من أجل هذا الموضوع. فرد عليه (لويد):" 'حسنا يا ستانلي، أنا حاليا أعمل على إخراج فيلم. متى تنوي تنفيذ هذا المشروع؟' فذكر لي التواريخ. ولكن خطر ببالي استفسار فسألته 'ستانلي، هل الفيلم تابع للنقابة؟' فردّ 'لا .. لا' فأجبته 'حسن .. لكني لا أستطيع العمل في فيلم لا يتبع للنقابة، فأنا عضو في نقابة ممثلي السينما'. فقال كوبريك 'ولكن فرانك سيلفيرا سيلعب دورا في الفيلم وهو لا يأبه لمثل هذه الأمور'. كنت شديد الإعجاب بفرانك سيلفيرا وأعتقد بأنه كان أفضل ممثل سينمائي في تلك الفترة، لكنه بالفعل

(*) "**قبلني.. اقتلني**" هو أحد العناوين التي أطلقت على فيلم "**قبلة القاتل**" أثناء تصويره. (المترجم)

لا يبالي بخرق القواعد والأنظمة المتعلقة بهذه المهنة. فاعتذرت من ستانلي وقلت له 'اعذرني يا ستانلي، لا أستطيع القيام بهذه المهمة'."

بدأ الإنتاج في موقع تصوير خارج الاستوديو بمدينة نيويورك عام ١٩٥٤. كان (الكسندر سينغر) من ضمن العاملين في الفيلم وكان مسؤولا عن وحدة التصوير الفوتوغرافي الثابت. أما كوبريك انطلق للعمل في شوارع المدينة ليصنع الفيلم على نمط صناعة الأفلام المستقلة والحرة. فقد تم تصوير الشخصيات الرئيسة في مجمعات الشقق السكنية الفقيرة التي يعيشون فيها ضمن استوديو صغير. وجرى ترتيب دفع التكاليف المترتبة على أساس فواتير مؤجلة الاستحقاق. وعمل الممثلون لقاء أجور بسيطة، بمن فيهم (فرانك سيلفيرا) الذي ظهر في فيلم كوبريك الروائي الأول "**الخوف والرغبة**". استغرق كوبريك في تصوير الفيلم بين ١٢ و١٤ أسبوع، وكانت فترة العمل طويلة قياسا بميزانية الإنتاج الضئيلة. وقال كوبريك لـــ (الكسندر ووكر): "كل الأعمال التي قمنا بها كلفتنا النزر اليسير بحيث لم نواجه أية ضغوطات، وهذه ميزة لم أحظى بها في أعمالي اللاحقة." لقد استغرق التصوير وإنجاز الأمور في مرحلة ما بعد الإنتاج زهاء عشرة شهور. وكي لا يتكرر الفشل الذريع الذي لحق بكوبريك في عملية إضافة التزامن الصوتي إلى مرحلة ما بعد التصوير في فيلم "**الخوف والرغبة**"، لجأ إلى تقنية التصوير مع التزامن الصوتي في فيلمه الثاني. ومع ذلك اضطر ستانلي ثانية إلى تكرار التجربة الأولى في إضافة الحوار وكافة المؤثرات الصوتية إلى المرحلة التي تلي التصوير!

استخدم كوبريك لتسجيل الصوت في "**قبلة القاتل**" مهندس الصوت (نات بوكسر). لكن هذه المهمة انتهت على نحو مفاجئ. وقال (بوكسر) في مقابلة أجرتها (نشرة صانعي الأفلام) عام ١٩٧٦: "كنا في الدور العلوي من أحد المستودعات الموجودة في غرينيتش فيليج بنيويورك، وكان كوبريك يضبط الإضاءة في الغرفة الخلفية من أجل تصوير المشهد الأول. ولم يسمح لنا بالدخول إلى هذه الغرفة، لكنه وافق في نهاية الأمر. لقد كانت الإضاءة رائعة، ولكن عندما وضعنا الميكرفون في المكان المعتاد، انعكس ظله في أكثر من ١٧ موضع في الصورة. ولكن ماذا يعرف مصورو التصوير الثابت عن مشاكل السينما؟ فنظر كوبريك إلى معدات تسجيل الصوت وقال 'هل تقومون بعملكم على هذا الوجه؟ هل تنوون وضع الميكرفون في تلك الزاوية؟ هذا مستحيل.' فقلت له 'لكن هذه هي الطريقة التي اعتدنا فيها تسجيل الصوت.' ثم بدأ الممثل بالحركة وأخذت تتحرك معه كل

الظلال فصرخ كوبريك 'أوقف التصوير. لا يمكن صناعة فيلم بهذه الطريقة. أنتم جميعا مطرودون من هذا العمل!' ثم أحضر مسجلة صوت وصورة بسيطة نوع 'ويبكور' وشابك الصورة كلها لأنه لم يعرف كيف سيقوم بالإضاءة. وفي فيلمه التالي '**القتل**' بطولة ستيرلنغ هايدن، استأجر كوبريك فنيا محترفا في الإضاءة، ولابد أن الأمر كان بمثابة ثقافة حقيقة له."

تابع كوبريك تصوير الفيلم بنفسه بواسطة كاميرات أبيض وأسود ٣٥ ملم نوع (ميتشل) و(إكلير). قام كوبريك بتصوير "**الخوف والرغبة**" بمساعدة بسيطة، لكنه استعان وللمرة الأولى بمصور سينمائي محترف في فيلمه الروائي الثاني.

عندما كان كوبريك يصور المشاهد الرئيسة في الفيلم، التقى بـــ (ماكس غلين) في (شركة أفلام نترا)، وهي شركة مختصة في ترجمة الأفلام الأجنبية تقع في برودواي ١٦٠٠، وهي منطقة عرض الأفلام المحلية التي استقى منها كوبريك الكثير من خبرته الفنية. وكان (غلين) مصورا سينمائيا عضوا في جمعية (لوكال ٦٤٤) للمصورين في نيويورك.

ويشرح (غلين) البالغ من العمر سبعة وسبعين عاما بينما يجلس في حجرة عرض الصور والأفلام في (مكتبة دونيل) بنيويورك حيث يعمل كمشغل لجهاز عرض الصور بعد تقاعده من مهنة التصوير السينمائي لفترة امتدت إلى ٤٥ سنة: "لقد عملت لدى شركة نترا لفترة من الوقت حيث التقيت بستانلي. كان بحاجة لمكان معين يقوم فيه بالمونتاج. كان يرتدي ملابس فضفاضة وهيئته لا توحي بالأناقة أبدا. أتى إلى صاحب الشركة ليستفسر فيما إذا كان بوسعه استعمال غرفة التقطيع المونتاجي المزودة بأجهزة 'موفيولا'. فنظر صاحب الشركة إلى ستانلي وقال له 'ستانلي، إنك تبدو أخرق الشكل. احلق لحيتك وسأسمح لك باستعمال معداتنا.' في الحقيقة أن شكله كان دائما يوحي بأنه بحاجة لحلاقة اللحية وقص الشعر. وكان لدي إحساس بأنه لا يغتسل إلا فيما ندر."

"كان ستانلي يعرف بأني مصور سينمائي. كان يصور أحد المشاهد عندما ناداني وقال 'هل ترغب القيام بهذا التصوير؟ سأجعل اسمك يظهر في ألقاب العاملين في الفيلم.' ووعد أن يفعل ذلك مقدما. ولم أتوقع أن أحظى بذكر اسمي في الفيلم. لقد استعمل منزلي أيضا حيث صور بعض اللقطات لجهاز التلفزيون الموجود في المنزل. لقد تولى صنع الفيلم بأكمله. كان المشهد عبارة عن لقطة تصور الناس أثناء متابعتهم للنزال على شاشة التلفزيون."

"قمنا بتصوير لقطات خارجية أخرى. فقد ذهب في صباح يوم أحد إلى شارع وول ستريت وكانت المنطقة مقفرة تماما من المارة. فاقترب عدد من رجال الشرطة لمعرفة ما يجري، إلا أنه كان مستعدا لمثل هذه اللحظة. كان يضع في جيبه رزمة كاملة من الأوراق المالية فئة ٢٥ دولار وأعطى كل واحد منهم ورقة مالية فئة ٢٥ دولار. لكن واحدا من رجال الشرطة عاد إليه قائلا 'اسمع، إن الرقيب لم يحضر معنا لأنه لا يستطيع مغادرة المخفر.' فأعطاه ستانلي مبلغ ٢٠ دولار أيضا."

"كنت أجهز الكاميرا للتصوير ثم أبدأ العمل. فأنا الذي قمت بالتصوير الفعلي بينما كان ستانلي يوجه العمل ويقوم بالإخراج. كان دائما بجانبي لأنه يعرف تشكيل الصورة التي يرغب بالتقاطها والمكان الذي يجب أن توضع فيه الكاميرا."

"استعار مني كاميرا محمولة نوع 'بيل أند هاول' تتسع لعدة بكرات فيلمية ٣٥ ملم طول البكرة الواحدة ١٠٠ قدم. لكنه قلما حملها بيده للتصوير من نافذة السيارة. اتصل بي في صباح أحد أيام السبت ليعلمني 'أحدهم اقتحم سيارتي وسرق كاميرا آيمو' فقلت له 'لا بأس، لقد مررت بأمور أسوأ في حياتي.' لكنه سارع مقترحا أنه سيدفع لي ثمنها وقال 'أريد أن أعوضك عن تلك الكاميرا'. فطلب من محاميه أن يطبع مستند يفيد بأنه سيدفع لي المبلغ من الإيراد الأول للفيلم تعويضا عن فقدان الكاميرا. وانتهى الموضوع بأن سلمني ذلك المستند بعد أن صادق عليه بتوقيعه. لم تكن كاميرا آيمو من النوع الغالي. ولا أعرف فيما إذا حقق الفيلم إيرادات جيدة أم لا."

"لقد ذهبت إلى هوليوود لتصوير بعض اللقطات للمبشر أورال روبرتس ودعوت ستانلي لمرافقتي. وبالفعل قضى معي اليوم بأكمله. كان لطيفا للغاية واصطحبني في جولة اطلاعية في أرجاء المكان. كان ستانلي يستعد للسفر إلى أوروبا لتصوير '**دروب المجد**'. ذهب للتبول في مرحاض بالقرب من استوديوهات يونيفرسال، فلوحت له بالسند قائلا 'ماذا عن تلك الورقة يا ستانلي؟' فأجاب 'أدخلها في مؤخرتك. لن أدفع لك شيء'. فضحكنا لهذا التعليق. في الحقيقة لم أتوقع أن أجني المال الكثير من العمل في '**قبلة القاتل**'. فكوبريك لم يحقق ربحا ماليا من الفيلم لكنه حافظ على وعده بأن ذكر اسمي 'ماكس غلين' كمصور لهذا الفيلم."

"إن انطباعي عن ستانلي أنه كان شامخا في وقفته لكنه يرتدي كنزة صوفية رثة يتدلى قميصه من تحتها وأن لحيته دائما بحاجة للحلاقة وشعره كث. ولم أعتقد بأن النجاح

سيكون حليفه في يوم من الأيام. أعتقد أن طريقة عمله لم تعني لي أي شيء. لكنه حقق النجاح في مهنته على العكس مني. كان لدي إحساس بأن هذا الشخص لن يفلح في أي شيء، لكنه كان مضطلعا في أمور التصوير ولديه اطلاع كامل في هذا المجال وكان فعلا يتقن عمله."

بالنسبة لوحدة التصوير الثابت، تولى (الكسندر سينغر) التقاط الصور لكوبريك ليسجل نشاطه أثناء عملية الإخراج والإنتاج بالإضافة لتصوير شركة كوبريك المستقلة للإنتاج السينمائي في نيويورك. لقد استطاع كوبريك أن يجذب اهتمام مجلة (لايف)، التي تعتبر منافسة لمجلة (لوك)، لإجراء قصة مصورة عنه أثناء عمله في فيلمه الروائي الثاني. فحضر مصور مجلة (لايف) (آلان غرانت)، وهو مصور صحفي مرموق، ليمضي يوما كاملا في تصوير كوبريك الشاب أثناء العمل. واستمر (سينغر) بعمله يقوم بالتصوير خلف (غرانت) وحوله. ثم عرضت إحدى الصور التي التقطها (سينغر) على محرر التصوير في مجلة (لايف) فأدرج عددا من صوره بجانب الصور التي التقطها المصور المحترف في المقال المصور. قام محرر مجلة (لايف) بعدها بتقديم (سينغر) إلى كاتب السيناريو والمؤلف والمنتج والمخرج المعروف (ليسلي ستيفنز) الذي أحضر (سينغر) إلى منطقة الساحل الغربي وساعده في البدء بمهنته. ثم أخذت (آيرين كين)، وهو الاسم الفني للكاتبة والممثلة (آيريس تشيس) التي لعبت دور (غلوريا) في الفيلم، بعضا من صور (سينغر) وعرضتها على مجلة (الرومانسية الحديثة). فعمل (سينغر) لصالح المجلة بالتقاطه بعض الصور الثابتة التي تشبه في أسلوبها نمط الأفلام السوداوية (أو الأفلام السوداء) من أجل إدراجها في قصص الرعب والإثارة التي تنشرها المجلة.

كان كوبريك المخرج يقوم باكتشاف كل الأدوات والمعدات الموجودة أمامه لأنه كان نهما في تعلم حرفته. ويذكر (سينغر) الذي راقب كوبريك عن كثب أثناء إخراج فيلمه الروائي الثاني: "كان يعمل على تنمية وتوسيع مهاراته بحيوية لا تنضب ويلتهم المعرفة بشراهة. لقد أدرك قيمة الضوء الخفيف المعروف باللون 'الحبري'. وكان سروره عظيما في اكتشاف قوة وليونة وفائدة هذا الضوء الخافت. وقال ستانلي 'إنه الضوء الوحيد الذي سأستخدمه في عملي من الآن فصاعدا.' لقد اعتمد المبالغة الفظيعة في قراراته وآرائه. ولعل السبب هو أن 'اللون الحبري' هو عبارة عن مخروط صغير من الضوء يسهل ضبطه والتحكم به. فعملية السيطرة تعتبر الأساس في التصوير السينمائي. كما أن صفة

السيطرة والتحكم هي مبتغى كل صناع السينما لأنهم يريدون السيطرة على هذا الكون. وفي الحقيقة أن اكتشافه الرهيب كان ساذجا ونقيا ولا مثيل له."

وخلال عمله في حبكة فيلم "**قبلة القاتل**"، قال كوبريك لـــ (ديفيد فون) أنه يريد إدخال (روث سوبوتكا) في الفيلم وطلب منه وضع موسيقى لمشاهد رقص الباليه. وبالإضافة إلى تكليف (فون) بمهمة تلحين الموسيقى الراقصة، أسند كوبريك إليه دور أحد المتآمرين ممن يمازحون الملاكم بسرقة وشاحه بينما ينتظر عشيقته (غلوريا) في (ساحة تايمز). كما أسند كوبريك مهمة مزدوجة لـــ (فون) في قاعة الرقص في مشهد يحصل أيضا في الشارع في آن واحد. لقد سبب هذا الاقتصاد في عدد الممثلين إرباكا ونوعا من التحدي الفني بالنسبة لـــ (فون) الذي علق هذه النقطة بقوله: "كان ينبغي أن أجلس في المؤخرة بحيث لا يستطيع أحد رؤيتي لأن وجودي يتزامن مع المشهد الذي يجري في الشارع. كان كوبريك بحاجة للأشخاص، وكل معارفنا كانوا مشاركين في الفيلم، بمن فيهم أصدقاء روث وأعضاء شركة الباليه وأصدقائي أيضا. وفي ذلك الوقت كنت باشرت العمل في الحفلات الموسيقية الصيفية، وهذا ما جعل العديد ممن التقيت بهم في تلك العروض يشارك في الفيلم بهدف التسلية."

تم تصوير مشاهد رقص الباليه المخصصة لعرض (روث سوبوتكا) في (مسرح دو لي) في شارع كريستوفر بـــ (غرينيتش فيليج) – الذي أصبح الآن موقعا لمسرح (لوسيل لورتيل). وأخبر كوبريك (فون) عن قصده من تصوير هذا المشهد لأنه سيكون بمثابة لمحة سريعة عن ماضي شقيقة (غلوريا) التي كانت راقصة باليه. فأثناء تأدية رقصة الباليه، تقوم (غلوريا) بسرد قصة موازية للحقيقة عن المأساة التي تعرضت لها شقيقتها. إلا أن المشكلة كانت في ضآلة الميزانية لإدراج مشهد الباليه في الفيلم. لذلك اضطر (فون) لتصميم رقصة منفردة تؤديها (روث) نظرا لعجز ميزانية الفيلم عن استئجار راقصات أخريات. وكانت خشبة المسرح صغيرة ولا خلفية لها. ويقول (فون): "كان لابد من أن تكون الرقصة منفردة ولكن ينبغي في نفس الوقت أن تبدو كجزء من باليه راقصة. وألف جيرالد فرايد لحنا خاصا لهذه الرقصة ولم يكن لدي أدنى فكرة عن طبيعة اللحن المطلوب، لكني حاولت أن أجعلها تبدو رقصة من حفلة باليه طويلة، وليست مجرد نمرة صغيرة للرقص المنفرد."

صور هذا المشهد كوبريك في صباح أحد الأيام – وهذا يعتبر إنجازا بالنظر إلى الكمية الكبيرة من الديكورات المستعملة في المشهد الأخير. ويعلق فون على المشهد: "كان

لديه فرصة أو اثنتين للقيام بخدعته السينمائية، مثل مضاعفة دوران روث أثناء الرقص على أصابع القدم، كما فعلت موارا شيرر في فيلم "**الحذاء الأحمر**".

أما مشهد (ساحة تايمز) حيث يقوم اثنان من المتآمرين على سبيل المزاح بمضايقة (جيمي) أثناء انتظاره لـــ (غلوريا)، فقد جرى تصويره في إحدى ليالي نيويورك الباردة، لكن كان يفترض بالممثلين ارتداء ألبسة خفيفة للتوافق مع باقي المشاهد الأصلية في الفيلم. ويذكر (ديفيد فون) عن ذلك: "كان البرد قارسا في تلك الليلة. وعهد إلي ستانلي بمشهد الشارع. أخبرني فيما بعد أنه اعتقد بأني أعظم ممثل كوميدي. لكن المشهد أحرجني نوعا ما لأني لم أعتاد على الظهور علنا بهذا الشكل المرتجل."

لعب دور المتآمر الثاني صديق قديم لـــ (روث) يدعى (آليس روبن)، الذي يعمل حاليا كممثل ومدرس في التمثيل. عندما كان (ديفيد) و(آليس) يمرحان في ويرقصان في (ساحة تايمز)، لم يعلم الناس في الشارع بأن ما يجري هو تصوير فيلم سينمائي. وبينما كان المارة يلتفتون لمشاهدة التهريج الذي يقوم به (فون) و(روبن)، كانت كاميرا كوبريك تلتقط ردود فعل الناس الحقيقية. ويذكر (فون) عن ذلك: "كان آليس يجيد التمثيل أكثر مني، لكن ستانلي أخبرنا فقط عن المشهد وترك الباقي لنا."

كانت الفواصل بين اللقطات طويلة كي يتسنى لكوبريك التفكير بكيفية تصوير أجزاء المشهد. لذلك كان (فون) و(روبن) و(جيمي)، الذي لعب دور الملاكم (ديفي غوردون)، ينتهزون الفرصة للذهاب إلى أحد المطاعم الصغيرة في برودواي لاحتساء القهوة الساخنة وتدفئة أجسادهم التي تغطيها الملابس الخفيفة.

لقد تعين على كوبريك وممثليه توخي الحذر والتحفظ أثناء العمل في الشارع. ويعلق (فون) على ذلك بقوله: "كان ينبغي علينا الانتباه لحركاتنا كي لا يفتضح أمرنا، لأن ستانلي لم يحاول الحصول على ترخيص للتصوير في الشارع. لذلك اضطررنا لإنجاز العمل سرا."

لقد قام كوبريك بتصوير هذه المشاهد بنفسه مستخدما كاميرا (آيمو) - ربما كانت نفس الكاميرا التي استعارها من (ماكس غلين). وعندما تابعت عدسة الكاميرا (فون) و(روبن) إلى برودواي لتصوير المطاردة من أجل الوشاح المسروق، كان كوبريك مختبئا في شاحنة تسير بمحاذاة الحاجز الحجري في الشارع كي يستطيع تصوير لقطة متابعة.

بدأت الأموال المخصصة للفيلم بالنفاذ خلال مرحلة ما بعد الإنتاج ولم يكن بمقدور كوبريك استئجار فني مونتاج مساعد، فاضطر لتنفيذ المونتاج بنفسه. وكانت عملية التزامن في تسجيل الصوت مع الصور الصامتة مرهقة وهدارة للوقت. فقد استغرق كوبريك أربعة شهور لإضافة كافة المؤثرات الصوتية للفيلم.

أنجز كوبريك عملية المونتاج في (استوديوهات تترا للصوت) في برودواي ١٦٠٠. وهو نفس المكان الذي التقى فيه (ماكس غلين) للمرة الأولى. والتقى كوبريك أيضا أثناء عملية مونتاج الفيلم وتسجيل الصوت بـــ (بيتر هولاندر) الذي يعمل مخرجا ومنتجا للأفلام التسجيلية، وصنع عددا منها لصالح الأمم المتحدة.

أما شركة (تترا للأفلام)، التي تملكها شركة أوروبية، فهي متخصصة في ترجمة الأفلام الأجنبية. كان (هيرمان ج. وينبرغ) يعمل في شركة (تترا) في ذلك الوقت، وهو مؤرخ مرموق ومن أفضل كتاب ومترجمي الأفلام الأجنبية. كانت شركة (تترا للصوت) تقع بجانب شركة (تترا للأفلام)، وكان لديها أجهزة (موفيولا) وأدوات خاصة بالإعداد وغرف لمونتاج الأفلام للإيجار. ويذكر (هولاندر): "كانت شركة تترا مكانا رائعا وجوّها لطيف ومحبب كما كانت تتقاضى أجورا معقولة لقاء استخدام معداتها."

التقى كوبريك بـــ(هولاندر) عندما كان الأخير يعمل في أحد أفلامه التسجيلية الأولى. ويذكر (هولاندر) بقوله: "كنا نتطفل بإسداء النصائح لبعضنا البعض." كان (هولاندر) وكوبريك مفتونين بالعملية التي كانت تتبعها (تترا) في إضافة الترجمة للأفلام. "كنت وستانلي نراقب سير هذه العملية التي تتم بواسطة إحضار نسخة مطبوعة من الفيلم وطليها بطبقة من الشمع يليها تنضيد نص الحوار المترجم ثم يجري كبسه بالشمع بواسطة مسحنة على كل صورة. ثم يعرّض الفيلم لمحلول كيميائي خاص تتآكل فيه الطبقة الحساسة من الفيلم التي لم تغلف بالشمع فلا يبقى سوى الترجمة بلون أبيض."

كان هناك باب يربط بين شركتي (تترا) للصوت والأفلام، وكان لديهما استوديوهات صغيرة وكبيرة لتسجيل الصوت مخصصة لعملية نقل الصوت ودمجه، بالإضافة إلى غرف منفصلة للتقطيع والمونتاج.

أخبر كوبريك (هولاندر) بأن زوجته (روث سوبوتكا) كانت لاجئة حرب، وتوطدت العلاقة بين الرجلين عندما أخبره (هولاندر) بدوره أنه لاجئ من ألمانيا. انتهى زواج كوبريك من (توبا ميتز) بطلاق مكسيكي، ثم تزوج ستانلي من (روث سوبوتكا) في

(ألباني) بنيويورك بتاريخ ١٥ كانون الثاني ١٩٥٥. وفي ١١ أيلول ١٩٥٥ تزوجت (توبا ميتز) من (جاك آدلر) في (نورث بيلمور)، بـــ (لونغ آيلاند).

ويذكر (بيتر هولاندر): "أتى ستانلي في أحد الأيام ممسكا بكتاب كبير ذو غلاف قاس من الورق المقوى. لقد كان منفعلا جدا لاكتشافه هذا الكتاب في متجر يبيع الكتب المستعملة. وذكر هذا الكتاب الذي يعود نشره إلى بدايات الصور المتحركة أنه يحتوي على كافة الحبكات اللازمة لكتابة حوار الأفلام. ويبدو أن ستانلي أخذ هذه المعلومة على محمل الجد، فأمسك بالكتاب وكأنه أثمن شيء اشتراه في حياته. كان منفعلا للغاية وكأنه وجد الدليل الذي سيرشده في صناعة الأفلام وبأنه الجواب الذي سيحل كل المشاكل المستعصية."

"كانت فرحته عارمة وهذا ما جعل شكله جذابا جدا. لقد قضينا سويةً أوقاتا طيبة وكنا ا نركب الخيل كثيرا. كان ستان رفيقا ممتعا، لكنه كان يعمل بكد ويقضي ساعات طويلة أمام جهاز الموفيولا. وكنا نستمتع جدا خلال الاستراحات التي نحتسي فيها القهوة. كنا نعمل في غرف منفصلة عن بعضها لنخرج منها بعد مضي ثلاث ساعات تقريبا من العمل المضني لنتجول في أرجاء المكان. احتوى المبنى أيضا على عدد من الفنيين المتخصصين في دمج الأصوات وتسجيلها. لقد اعتاد الجميع إسداء النصائح بطريقة عفوية. كان ستانلي ذكياً جداً وفنياً بارعاً وكان متقناً لعمله، ولكن في أغلب الأحيان كان يترك كل شيء ويتجول في مكتب الاستقبال. لقد عدت إلى نفس المكان بعد ثلاثة شهور واكتشفت بأن ستان مازال موجودا هناك."

بعد إنجاز الفيلم الروائي الطويل ارتفعت كلفته إلى ٧٥٠٠٠ دولار بعد أن سدد كوبريك النفقات المؤجلة والرسوم المستحقة للنقابة. استطاع كوبريك بيع الفيلم لشركة (يونايتد آرتيستس) التي اشترته من أجل توزيعه عالميا تحت عنوان **"قبلة القاتل"**. وقال كوبريك لـــ (الكسندر ووكر): "أعتقد أنه لم يتمكن أحد في ذلك الوقت من صنع فيلم روائي وسط ظروف كهذه تعوزها الخبرة والاحتراف ثم حصل على توزيع عالمي لفيلمه." لقد حقق الاستوديو ربحا من إصدار الفيلم، على العكس من كوبريك الذي خرج خاوي اليدين باستثناء أنه سدد أموال المستثمرين في نهاية المطاف كما حصل معه في فيلم **"الخوف والرغبة"**. وكانت هذه آخر مرة موّل فيها كوبريك أفلامه بشكل شخصي.

وبالفعل فإن كوبريك يشير دوما إلى **"قبلة القاتل"** على أنه عمل هاو وفيلم من صنع طلاب السينما. ويمكن القول أن الميزانية الضئيلة للفيلم والممثلين غير المعروفين

وعدم وجود الطاقم الفني المحترف وإضافة الحوار والصوت بعد الإنتاج كانت عوامل عرضت هذا الجهد المبكر للخطر، لكنها في نفس الوقت أظهرت موهبة كوبريك في صناعة الأفلام ليس من ناحية استكشاف وتعلم المهنة فحسب، بل من خلال تطوير رؤيته السينمائية أيضا.

لقد تأثر كوبريك جدا، مثل العديد من أبناء جيله، بالعالم الذي يتبدل بسرعة كبيرة. فالسنوات التي تلت الحرب العالمية الثانية أبرزت الخطر الدائم للإبادة الجماعية في ظل الرعب الفظيع للعصر النووي. وبما أن كوبريك يعتبر فنانا، فقد وجد الوسيلة للتعبير عن نظرته القاتمة في نمط الأفلام التي عرفت بالفيلم السوداوي أو الفيلم الأسود (film noir) ، وهي الترجمة الحرفية لمصطلح ظهر باللغة الفرنسية ومشتق أصلا من مصطلح (roman noir) الذي يعني "الرواية السوداء" الذي استعمله نقاد الأدب الفرنسي في وصف الرواية القوطية البريطانية. ففي خمسينيات القرن العشرين لاحظ النقاد الفرنسيين نزعة معينة في أفلام هوليوود الصادرة في الأربعينيات وأوائل الخمسينيات وصنفوها تحت مصطلح (film noir) ، أي الأفلام السوداوية أو السوداء. ومن بين تلك الأفلام السوداوية التي ظهرت هناك "**غابة الإسفلت**" و"**النوم الكبير**" و"**التعويض المزدوج**" و"**عطلة الأسبوع المفقودة**" و"**سيدة من شنغهاي**" و"**الحرارة العظيمة**" و"**المسدس المجنون**" و"**أعطني قبلة مميتة**" و"**راكب في الشارع الجنوبي**". وتصور هذه الأفلام جميعها العالم السفلي وما يحتويه من جريمة وفساد يستحوذ على أشخاص منعزلين تسيطر عليهم الأوهام والشؤم والشك في طيبة الدوافع البشرية. وتتصف هذه الأفلام من الناحية البصرية بأنها كئيبة وقاتمة وتجري أحداثها عموما في ظلام الليل وبين الظلال والشرّ المتواري في سواد الليل. فعدسة الكاميرا في أفلام العنف القاتمة تحاول التقاط الضوء دون أمل في أجواء تلفها الظلال القاتمة ونور باهر يظهر من زوايا حادة. فالأمل معدوم ولا مفرّ من القدر المحتوم.

لقد حدد بعض صناع الأفلام، مثل (جوزيف هـ. لويس) و(إدغار ج. آلمر) والمصور السينمائي (جون آلتون)، مهنتهم بأسلوب الأفلام السوداوية (أو السوداء)، بينما قام غيرهم أمثال (آلفريد هيتشكوك) و(أورسون ويلز) و(بيللي وايلدر) و(أوتو بريمنغر) و(جون هوستون) بتجريب هذا النمط من الأفلام كطريقة لاستكشاف هذا المجال وتابعوا العمل فيه. كان كوبريك ينتمي لجيل جديد من صانعي الأفلام ولم يكن وليد نظام هوليوود. وعلى غرار (رومان بولانسكي) في فيلمه "**الحي الصيني**" و(روبرت آلتمان) في فيلمه

"**الوداع الطويل**" و(ريدلي سكوت) في "**صياد الجوائز**"، كان كوبريك يستخدم أسلوب الأفلام السوداوية كوسيلة يطور نفسه بها ليصبح مخرجا سينمائيا.

إن "**قبلة القاتل**" يزخر بعناصر الأفلام السوداوية الكلاسيكية، بالإضافة إلى العديد من الصور المبتكرة التي عمل كوبريك على صقلها منذ صناعة فيلمه "**يوم النزال**". وفي فيلمه التسجيلي عن ملاكم الوزن المتوسط (والتر كارتيير)، قام كوبريك أول الأمر بفحص العالم السفلي الذي يعيش فيه الملاكم. ونجد أن العديد من صور هذا الفيلم القصير يتردد صداها وتعاد صياغتها في الحياة الزائفة التي يعيشها الملاكم المحترف.

يتولد الجو المشؤوم في نمط الفيلم السوداوي (أو الأسود) عادة من خلال ارتجاعات ولمحات سريعة تتوغل في الماضي ثم تبرز للحاضر. وتسجل عدسة كوبريك اللون الرمادي والأسود والأبيض في تراكيب فعالة تجرّ (ديفي غوردون) وتبتلعه في عالم معتم وموحش وكئيب. إن الصورة المتكررة التي تظهر (ديفي) في حالة ركود يائسة في محطة (بن) تتميز بعرض غريب لخلفية الشاشة. ومع أن كوبريك صور اللقطة مباشرة في محطة نيويورك، أدخل مؤثراته بإنارة الخلفية بضوء رمادي خافت، بينما يظهر (ديفي) بشيء من الوضوح واقفا وسط الجو المعتم الذي يحيط به. ويذكرنا التنقل الدائم في الزمن بأن أحداث الفيلم تدور في ذهن (ديفي)، فبالنسبة له يتواجد الماضي القريب والبعيد معاً ضمن تواصل زمني متناغم.

يقوم كوبريك في "**قبلة القاتل**" بتسجيل جو نيويورك، تلك المدينة التي قولبت وعيه وإحساسه كفنان وإنسان. وتصور محطة (بن) والشوارع الخاوية وملصقات الإعلانية للملاكمة وصالونات الحلاقة القديمة التي أظهرت جميعها في بداية الفيلم واقع مدينة نيويورك وصداها في خمسينيات القرن العشرين. وهناك مونتاج لساحة (تايمز) يبين: صوت الأزيز الناجم عن شيّ الهوت دوغ وتلألؤ لافتة ضوئية لأحد المتاجر واللافتات الساطعة على (النادي الكندي) ولوحة الإعلانات المضيئة لمحلات (بوند) والمثلجات المعروضة على حوامل دوارة ولعبة بلاستيكية لطفل يسبح في بركة صغيرة.

كما تتكرر لقطات المرآة حيث ينظر (ديفي) إلى مستقبله قبل النزال كما فعل (والتر كارتيير). ونرى (رابالو) يرغي ويزبد اشمئزازا من صورته في المرآة التي تعكس وتوسّع نظرتنا للشخصيات والجو المحيط بها لأن هذه الصور المعكوسة في المرآة عبارة عن مصدر رمزي سينمائي وعملي لتمديد مجال التخيلات على نحو موجز.

لقد دفع عنفوان الشباب كوبريك كي يبتكر صورا خجولة ولكن رائعة وملفتة للنظر: وجه (ديفي) كما يبدو مشوها في لقطة قريبة جدا عبر حوض للسمك، والكابوس الذي ينتاب (ديفي) بتخيل سلسلة متقطعة من الصور السلبية (النيجاتيف) التي تعرضها الكاميرا للشوارع المقفرة من المارة والسيارات. كما صمم كوبريك تكتيكا خاصا للتحايل على تصوير مشاهد التزامن الصوتي، وهو أسلوب خاص جدا اتبعه طلاب صناعة الأفلام لمدة أربعة عقود. فسرد القصة يستمر خلال إضافة صوت (ديفي) و(غلوريا) أثناء تعاقب المشاهد. وهناك مشهد كامل تروي فيه (غلوريا) حكاية وفاة والدها وانتحار شقيقتها في الوقت الذي نشاهد فيه (آيريس) ترقص.

أما المؤثرات البصرية فهي محدودة وموجزة. فكوبريك يلجأ إلى تقنية تموّج الصورة على الشاشة للدلالة على الانتقال بالزمن. ثم تدور كاميرا كوبريك كالدوامة بزاوية ٣٨٠ درجة في الشقة الفارغة كي يبين لنا الانتقال من ارتجاع الأحداث لدى (غلوريا) إلى الخشونة التي يعاملها بها (رابالو).

ونجد أن العديد من صور "**يوم النزال**" تتكرر في "**قبلة القاتل**". فهذا الفيلم التسجيلي القصير قد شـــكـــّل للمخرج مكتبة كاملة للرؤى والمفاهيم عن نيويورك يستقي منها ما يشاء وزجّها في فيلمه الروائي الطويل: الملصق الإعلاني لمباراة الملاكمة المعلق على عمود الإنارة وشوارع نيويورك وتأمل الملاكم كيانه من خلال النظر في المرآة والوسط الذي يحيط بـــ (والتر كارتيير) في اليوم الذي سيخوض فيه النزال، جميعها عناصر تتجسد في "**قبلة القاتل**".

إن مخاوف كوبريك من احتمال فشل الفيلم في شباك التذاكر قد أضعفت خاتمة الفيلم. فالعشاق في الأفلام السوداوية لا يجدون السعادة، والبطل لا يعيش بطمأنينة وسلام. لكن المعادلة تنقلب في "**قبلة القاتل**" عندما يختتم الفيلم بسرعة بنهاية سعيدة يجتمع فيها البطل والبطلة ليكملا بقية حياتهما بهناء وسرور. مع أن جو الكآبة واضح في الفيلم، إلا أنه لا يستمر إلى تلك النهاية السعيدة. ويمكن القول بأن مغامرة كوبريك في نمط الأفلام السوداوية (أو السوداء) كانت مبتورة.

لجأ كوبريك ثانية لـــ (جيرالد فرايد) من أجل تلحين الموسيقى للفيلم. ونجد أن فكرتين موسيقيتين رئيستين تتكرران طوال الفيلم. فالفكرة الأولى التي تتمحور حول موضوع الحب اقتبست عن أغنية بعنوان "ذات مرة" ألفها (نورمان غيمبل) و(آردن كلار)

واستخدمت في الفيلم كنوع من الرابط الرومانسي. أما المقطوعة الموسيقية الثانية فتجسد موسيقى جاز محمومة لتحديد العنصر الإجرامي ومشاهد المغامرات. أما في المشهد الأخير الذي يصور المطاردة، ألف (فرايد) إيقاعا موسيقيا يشد الأعصاب يشبه مضمون الإيقاع في حركة حرب المريخ في فيلم "**الكواكب**" للمخرج (غوستاف هولست)، كما أن هذه المقطوعة الإيقاعية مألوفة لمن شاهد فيلم "**القيامة الآن**".

لقد سمع كوبريك الأغنية العاطفية التي ألفها (غيمبل) و(كلار) وطلب من (فرايد) أن يطور فيها لتصبح موسيقى موضوع الحب في "**قبلة القاتل**". فحوّل (فرايد) الأغنية إلى عدة نسخ من خلال توزيع موسيقي جديد ومتنوع لإدخالها في الفيلم. ثم قام (فرايد) بتحديد المقاطع التي ستدخل فيها النسخ المختلفة لهذه الأغنية.

أما بالنسبة لمشاهد المغامرات التي تطلبت لقطات قصيرة تصور الحياة الليلية في العالم السفلي من مدينة نيويورك، لجأ (فرايد) لعنصر موسيقى أمريكا اللاتينية. "كنت أعمل في فرقة رقص المامبو السريع في ذلك الصيف، فسألت نفسي عن نوع الموسيقى التي تثير أحاسيسي. كنت لا أستطيع مقاومة إيقاع موسيقى أمريكا اللاتينية ولم أجد مناصا من استعمال هذه الإيقاعات التي لا أضجر أبدا من سماعها. لذلك أدرجت هذه الموسيقى في الفيلم."

وفي مشهد المطاردة والمواجهة في مصنع تماثيل عرض الملابس التي تعتبر الذروة في "**قبلة القاتل**"، كانت الموسيقى عبارة عن سلسلة من الأصوات الإيقاعية التي تشد الأعصاب. ومن المؤكد أن الخبرة التي اكتسبها كوبريك كعازف طبل في أوركسترا المدرسة الثانوية وفي جوقة (السوينغ) قد شكلت لديه ميل خاص للموسيقى الإيقاعية. ويقول (فرايد) حول الموضوع: "كنت وستانلي مغرمين بموسيقى الطبل. فلا يوجد شيء مثير أكثر من سماع ضربات القلب. لذلك استعملنا الكثير من الأصوات العميقة بوضع الميكروفون بالقرب من غشاء الطبل ليلتقط أصوات تشبه ضربات القلب إلى حد بعيد، طبعا كان ذلك قبل ابتكار المؤثرات الصوتية الاصطناعية."

لطالما استأثرت عملية المونتاج والتقطيع بكوبريك. ونجده في "**قبلة القاتل**" يعمل على تقطيع المشاهد ليربط بين (ديفي) و(غلوريا) ثم يكمل بنية وتركيبة الفيلم بخطوات رشيقة. وبما أن كوبريك مخرج ومصور سينمائي، فإن أداؤه في تنفيذ المونتاج لا يرقى

إلى مستوى الفنيين المتخصصين في هذا المجال. ومع ذلك فإن مونتاجه لهذا الفيلم يُصنف كعمل جيد.

لقد استغل كوبريك كاميرا الـ (آيمو) المحمولة التي استعارها من (ماكس غلين) في تصوير بعض اللقطات، وخصوصا في مشهد النزال بأسلوب كان قد اكتشفه في فيلم "**يوم النزال**". فلقد استطاعت هذه الكاميرا النحاسية الجديدة الدخول مع عراك الملاكمين لتصبح مشاركتها فعالة في المشهد. فاللقطات المأخوذة من زاوية ومنخفضة واللقطات المشوهة المأخوذة عن قرب ونور الأضواء الساطعة والمتلألئة المسلطة على الحلبة جميعها تصور حرارة النزال.

تمكن كوبريك من خلق حركة قوية في الفيلم من خلال عملية التصوير من داخل السيارة. بما أنه تعذر على كوبريك تصوير لقطات المتابعة للممثلين، ارتجل طريقة بديلة للتصوير بواسطة كاميرا محمولة من داخل مركبة أثناء سيرها. ونرى أيضا بأن لقطة المتابعة المأخوذة من زاوية مرتفعة لـ (غلوريا) أثناء عبورها الشارع بعد انتهاء المباراة، تظهر مشيتها كالأشباح. يستغل كوبريك رشاقة وخفة الكاميرا في الانتقال ضمن (ساحة تايمز) ليصور روح اللامبالاة في عبث المتآمرين ومضايقتهم لـ (ديفي).

وكما جرى التنويه سابقا، فإن تسجيل الصوت أضيف للفيلم في مرحلة ما بعد الإنتاج. وقد عمل كوبريك على تسجيل كل صوت، بما في ذلك وقع الخطوات والأصوات الصادرة عن حركة الجسد كي يضفي الواقعية على الفيلم.

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

لقد سخّر كوبريك كل طاقاته في صناعة الأفلام السينمائية. وكل من كان على صلة به أظهر نفس الاهتمام. ومع ذلك استمر الشطرنج يستحوذ باهتمام كوبريك، خصوصا أن هذه اللعبة شكلت عالما قائما بذاته في نيويورك. واستطاع من خلال زياراته المتكررة (لمنتزه ساحة واشنطن) ونوادي الشطرنج العديدة في المدينة أن يتصل بمحيط صقل من قدرته على اتخاذ القرارات الصعبة التي تعتبر عموما المهمة الرئيسة في عمل المخرج السينمائي.

كان (نادي مارشال للشطرنج) يقع في الشارع الغربي العاشر بين الجادتين الخامسة والسادسة، ويستغرق الوصول إليه من منزل كوبريك الكائن في الشارع

الشرقي العاشر ٢٢٢، دقائق معدودة فقط، وهذا ما جعل كوبريك يتردد ليلا على (نادي مارشال للشطرنج).

وكان هذا النادي في واقع الأمر المنزل الخاص بـــ (فرنك مارشال) أحد أعظم أبطال أمريكا في الشطرنج. وقد حافظت زوجته (كاري) على بقاء النادي في المنزل حتى بعد وفاة (مارشال). ومن الجدير بالذكر أن (لاري إيفانس) الذي كان بطل الولايات المتحدة في الشطرنج في ذلك الوقت، كان يتردد دائما على (نادي مارشال للشطرنج) الذي تميز عن غيره بأن الانتساب إليه كان مفتوحا للعموم.

التقى كوبريك في بداية الخمسينيات، بينما كان ما يزال عضوا في (نادي مارشال للشطرنج)، بـــ (جيرالد جاكوبسون) وكان كلاهما أيضا عضوين في اتحاد الولايات المتحدة للشطرنج. ويذكر (جاكوبسون) الذي يقيم الآن في فلوريدا عن تلك الفترة: "لعبت الشطرنج مع ستانلي مرات قليلة وكنا متساويين من حيث المهارة ولعل كان مستواه أفضل بقليل. لقد التقيت بستانلي للمرة الأولى خلال دوري يقيمه نادي مارشال للشطرنج وكنا نلعب في نفس الدوري إلى أن اجتمعنا سوية في منافسة بيني وبينه. كان هناك نوع من التقارب الكيميائي يربط فيما بيننا، وكثيرا ما تجاذبنا أطراف الحديث. كان ستانلي انعزاليا هادئا. كان يرتدي دوما سترة قطنية مخملية الزغب، وكانت أحاديثه عذبة. كنا نلعب الشطرنج مرة أو اثنتين ثم نذهب إلى أحد المطاعم أو الحانات لنحتسي الجعة ونتبادل الحديث لساعات طويلة. كان دائما يشعر بالإحباط لأنه لم يفلح في صناعة الأفلام. كان يافع السن، ومع ذلك يواجه المشاكل في حياته الزوجية. كان الناقد السينمائي المعروف آلتون كوك عضو أيضا في نادي مارشال للشطرنج. وقد أشار أحدهم إلى ستانلي بقوله "لم لا تتحدث إلى آلتون كوك؟ فكان ردّ كوبريك "لدي الموهبة وأنا أعلم بأني جيد ولست بحاجة لمن يساندني أو ينتج أعمالي." ولكن كوبريك اجتمع فيما بعد بـــ (كوك) في هذا النادي وتأثر (كوك) بثقة كوبريك وجسارته التي أبداها على رقعة الشطرنج.

كان (منتزه ساحة واشنطن) ملتقى يؤمّـــه لاعبو الشطرنج. ويذكر (جيرالد جاكوبسون): "كانت هناك طاولات كثيرة للعب الشطرنج والداما. وكانت هناك أيضا مجموعة من اللاعبين ممن يتقنون لعب الشطرنج بسرعة كبيرة وأحيانا يمارسون اللعب لكسب المال. كان هؤلاء اللاعبين يضبطون ساعاتهم ليلعبوا مباريات تستغرق خمس دقائق

فقط. لقد اعتادوا اللعب بحركات معينة وكانوا على اطلاع بكل المكائد والفخاخ في هذه اللعبة. ولكن لم يكن بمقدورهم مواجهة اللاعب المحترف."

مضت فترة لم يلتقي فيها (جيرالد جاكوبسون) بستانلي كوبريك. ثم اصطحب (جاكوبسون) ولده ذات يوم إلى (منتزه ساحة واشنطن) لمشاهدة منافسة في لعب الشطرنج، فاجتمع هناك بستانلي كوبريك. ويذكر (جاكوبسون): "قال لي 'سأذهب إلى كاليفورنيا'. والشيء التالي الذي أذكره هو أنه كان يعمل على فيلمه 'سبارتاكوس'. كانت انطلاقة ستانلي كالصاروخ."

الجـزء الثـالث

١٩٥٦ - ١٩٦٠

هـــوليـوود

الفصل (٧)

هاريس - كوبريك

كان (الكسندر سينغر) في سلاح الإشارة أثناء تأدية خدمته العسكرية خلال الحرب الكورية. التقى هناك بـ (جيمس ب. هاريس)، وهو شاب شاطره الاهتمام المشترك في صناعة الأفلام، وبقي كلاهما من ١٩٥٠ إلى ١٩٥٢ في نفس وحدة التصوير يعملان على إصدار الأفلام التدريبية.

دخل (هاريس) عالم السينما عام ١٩٤٩ عندما أصبح أحد مؤسسي (فلامينكو للأفلام)، وهي شركة سينمائية وتلفزيونية نشأت بالاشتراك مع زميل (هاريس) في الدراسة (ديفيد ل. ولبر) و(ساي وينتراوب) الذي أدى الخدمة العسكرية مع (بوب) شقيق (جيمس). وقد مول هذا المشروع والد (جيمس ب. هاريس).

قام (سينغر) و(هاريس) من خلال عملهم في الوحدة بالتعاون مع زميل آخر في سلاح الإشارة بتأليف سيناريو لفيلم بوليسي مدته ١٥ دقيقة. وكانوا يخططون لتصوير هذا الفيلم القصير في العطلات الأسبوعية. لقد اعتقد (سينغر) بأن (هاريس - سينغر) سيشكلان فريق عمل ممتاز.

وأخبر (سينغر) (هاريس) عن صديق له أيام الدراسة في ثانوية (تافت) يدعى ستانلي كوبريك كان يعمل كمصور لدى مجلة (لوك) وأنه أصبح الآن صانع أفلام مستقل، تماما كما يحاول كلاهما فعله.

وضع (هاريس) و(سينغر) النص السينمائي قيد الإنتاج وحددا برنامجا للتصوير في منزل عائلة (هاريس) على أساس أن المكان سيفي بغرض الإنتاج ويصلح موقعا لتصوير قصتهم البوليسية. كان المشروع عبارة عن تجربة في صناعة الأفلام القصصية. كان مخرج

الفيلم (جيمس ب. هاريس) والمصور (الكسندر سينغر). وقد أسند أحد أدوار الفيلم إلى ابن عم (هاريس)، بينما تولى أحد زملائهم في الخدمة العسكرية ويدعى (جيمس غافني) مونتاج الفيلم. دعا (سينغر) صديقه ستانلي كوبريك الذي كان يعمل حينذاك في فيلمه **"قبلة القاتل"** إلى موقع التصوير. ويذكر (هاريس): "كنت متوترا نوعا ما لأنني شعرت بأني أعمل أمام شخص محترف. أخبرني ستانلي عن فيلميه القصيرين **'يوم النزال'** و**'القديس الطائر'** وعن فيلمه الروائي الطويل **'الخوف والرغبة'** الذي أنجزه كله بنفسه."

اجتمع كوبريك أيضا بزميل المستقبل (بوب) شقيق (جيمي غافني) في تجربة لاحقة في منحى صناعة الأفلام. ويقول (بوب غافني) موضحا: "لقد تلقى شقيقي جيمي توجيها بأن يصبح المصور بينما يقوم الكسندر سينغر بالإخراج. وقرأ أليكس كتاباً عن 'المدرسة الروسية' ووضع قطعة من الورق المقوى على الأرض وحدد عليها زوايا الكاميرا ومسار حركة الأشخاص في الفيلم. أما أنا فقد تم اختياري لأكون فني الكهرباء لأنهم أرادوا التصوير في إحدى الأندية الليلية للمخنثين في المنطقة. وقد عرج علينا ستانلي حيث التقيت به للمرة الأولى."

كان (بوب غافني) يعمل لدى شركة (لويس دو روشمون وشركاه) التي وقعت عقدا لثلاثة أفلام مع شركة (كولومبيا). وكانت شركة (دو روشمون) حينئذٍ تصور بعض الأفلام السينمائية في منطقة الساحل الشرقي، مثل **"منزل في الشارع الثاني والتسعين"** و**"الاتجاه شرقا نحو المنارة"** وكانت الشركة قد أنجزت أيضا **"صفير في شلالات إيتون"** و**"الاتجاه شرقا"**.

لقد رأى (الكسندر سينغر) في (جيمس ب. هاريس) منتجا محتملا قادرا على مساعدته في الشروع بمهنة الإخراج. ويذكر (سينغر): "لقد أدركت بأن جيمي قد يصبح ممولا محتملا وكانت هذه المرة الأولى التي التقي فيها بشخص قادر على التمويل الكلي أو الجزئي لفيلم روائي طويل، لذلك حاولت الاحتفاظ به لنفسي. لكن جيمي كان محنكا ورجل أعمال ماهر وقوي ماديا. كنا في الثانية والعشرين أو الثالثة والعشرين من العمر عندما التقينا، ومع ذلك كان جيمي حصيف الرأي ولم يفكر في تمويل فيلم قد اقترحته شخصيا لأنه لا يوجد في رصيدي أي فيلم صنعته بنفسي، بينما كان ستانلي قد أنجز فيلميه **'الخوف والرغبة'** و**'قبلة القاتل'**."

لكن (هاريس) كان قد شاهد **"يوم النزال"** و**"القديس الطائر"** و**"الخوف والرغبة"** بعد لقائه بكوبريك في المرة الأولى وأعجب كثيرا بموهبة كوبريك وشخصيته المتفردة. ولم

تكن مشاهدته لـ "**قبلة القاتل**" سوى تأكيد على انطباعه عن ستانلي. "لقد نال هذا الشخص إعجابي خصوصا أنه استطاع إنجاز كل شيء بمفرده. و'**قبلة القاتل**' فيلم تظهر فيه بوضوح البداية وصلب الموضوع والخاتمة. كان عملا احترافيا مطلقا. واعتبرته إنجازاً عظيماً للغاية وقلت في نفسي 'هذا الشخص سيصبح مخرجا عظيما جدا.'"

تذكر كوبريك بأن (هاريس) له صلة بشركة (فلامينكو للأفلام) وطلب الاجتماع به ليبحث معه فيما إذا كان بوسعه إدراج "**الخوف والرغبة**" في التوزيع التلفزيوني. فأجابه (هاريس): "بالطبع، تفضل بزيارتي في المكتب."

اجتمع الاثنان في مكاتب شركة (فلامينكو للأفلام) في جادة (ماديسون ٥٠٩). لم يتمكن كوبريك من تحرير حقوق توزيع "**الخوف والرغبة**" لصالح التلفزيون، فنصحه (هاريس) بأنه قادر على مساعدته فقط إذا امتلك كوبريك شخصيا حقوق التوزيع. وعندما انتهى النقاش الرسمي بينهما، سأله (هاريس) عما يدور في ذهنه من مشاريع، فردّ كوبريك: "في الواقع لا توجد أية مخططات حاليا، لكني أتمنى إنجاز فيلم آخر. فقلت له 'أنا أحب إنتاج الأفلام فما رأيك فيما لو تعاونا لنشكل فريق عمل بحيث تكون أنت المخرج وأنا المنتج؟ فلربما استطعت أن أقدم لك بعض المزايا التي لم تتوفر لديك عندما أنجزت أفلامك السابقة. وأقصد بذلك أنني قد أحصل لك على قصة مقتبسة عن كتاب معين كي يكون بين يديك شيء أكثر أهمية للعمل عليه، بالإضافة إلى أمور أخرى قد تكون نوعا من التدخل في إدارة أعمالك بحيث لا تضطر للقيام بكل شيء بنفسك.' فأجاب كوبريك 'تبدو الفكرة عظيمة بالنسبة لي.'"

امتاز (جيمس ب. هاريس) بنظرة نافذة في المجال الأدبي، بينما تمتع كوبريك برؤية وعبقرية صانع الأفلام المتأصلة فيه منذ ولادته. كان ستانلي كوبريك و(جيمس ب. هاريس) من مواليد برج الأسد يفصل بين تاريخ ولادتهما ستة أيام فقط. لقد تميز كلاهما بالطموح وبالأعصاب الفولاذية والثقة والجرأة والإرادة والعزم على تحقيق النجاح.

و قد توصل (هاريس) إلى عقد تلك الصفقة مع كوبريك. " كاشفته بأن 'أول أمر ينبغي علينا القيام به هو تأسيس شركة وسنطلق عليها اسم شركة أفلام هاريس – كوبريك. فأجاب 'هذا رائع'. وأبدى موافقته التامة على الفكرة." أنشأ (هاريس) هذه الشركة الجديدة في مكتب يقع في الجهة الغربية من الشارع الخامس والسبعين. وتألف هذا المكتب من قسمين؛ خارجي وتنفيذي. لقد كانت الشركة ببساطة تضم (هاريس) وكوبريك. وافق

الشابان على البحث عن مادة فيلمية من أجل إنتاجهما الافتتاحي. ويذكر (هاريس): "ذهبت فورا إلى مكتبة سكريبنر في الجادة الخامسة واطلعت على بعض الكتب المعروضة هناك. ووجدت في ما ندعوه اليوم بقسم كتب الغموض كتابا يحمل عنوان 'السرقة الكاملة' من تأليف لايونيل وايت. نظرت إلى الغلاف الذي علاه الغبار فوجدت أنه كتاب يدور حول سرقة ميدان سباق. كان موضوعا مميزا."

اشترى (هاريس) الكتاب وقرأه على الفور. لقد أعجبته تركيبة القصة التي جرى سردها في سلسلة من الارتجاعات للماضي وإيراد الأحداث التي أخذت مجراها فيه. "اتصلت بستانلي وقلت له 'أعتقد بأني وجدت شيئا يمكن أن نصنع منه فيلما رهيبا.' وقرأ كوبريك الكتاب في غضون ساعات وعلق قائلا 'إنه رائع .. لنحاول معرفة فيما إذا كان بوسعنا الحصول على ترخيص لاقتباس القصة.'" إن موضوع التنقل بالزمن المرتبط بأسلوب (وايت) في سرد قصة سرقة ميدان السباق قد استأثر باهتمام كوبريك و(هاريس).

تابع (هاريس) موضوع حقوق ملكية كتاب "السرقة الكاملة" لدى وكالة (جاف) في لوس أنجلوس واستفسر عن إمكانية الحصول على حقوق ملكية هذا الكتاب. "قالوا لي 'يسعدنا اتصالك ولكننا نناقش الموضوع مع فرانك سيناترا'. فرددت قائلا 'وهل توصلتم معه إلى صفقة؟' فأجابوا 'لا، ليس بعد. إنه يتمهل في الرد علينا وهذا ما يسبب لنا بعض الاستياء.' فعلقت بقولي 'كيف ستتم الصفقة إذا؟' فقالوا 'إذا أرسلت لنا برقية تؤكد فيها عرضا بقيمة عشرة آلاف دولار لنيل حقوق الكتاب سيكون عندها ملكا لك.' وكان جوابي 'لك ما تريد'. لقد كنت أعلم بأن ستانلي يريد القصة التي أعجبت بدوري بها أيضا فما من داعٍ للتفكير بالموضوع إذا."

كان الوكيل الأدبي لدى وكالة (جاف) يدعى (بوب غولدفارب). كما كان لهذه الوكالة الكبيرة وكلاء آخرين: (روني لوبين) و(فليل غيرش). ولكن شركة (هاريس – كوبريك) لم يكن لديها أي من العملاء في ذلك الوقت، إذ كانت تقوم بتنفيذ العقود والصفقات بصفة شخصية.

حررّ (هاريس) شيكا بمبلغ عشرة آلاف دولار وأرسله لوكالة (جاف) فاستلم برقية تؤكد أن شركة (هاريس – كوبريك) نالت حقوق ملكية كتاب "السرقة الكاملة" لمؤلفه (لايونيل وايت). فلجأ هذان العبقريان في صناعة الأفلام وبسرعة إلى شركة (يونايتد آرتيستس) للإنتاج بغية إبرام عقد سينمائي معها.

تم ترتيب موعد للاجتماع بـــ (بوب بنجامين) الذي ترك سوية مع (آرثر كريم) شركة القانون المسرحي التابعة لـــ (مايزر) و(فيليبس) و(بنجامين) و(كريم) لإدارة شركة (يونايتد آرتيستس). وأخبر (هاريس) (بنجامين) بأن شركة (هاريس - كوبريك) حصلت على حقوق ملكية "السرقة الكاملة". فقال (بنجامين): "هذا مستحيل .. لأننا في صدد عقد الصفقة مع سيناترا". لقد قامت شركة (يونايتد آرتيستس) سابقا بإصدار فيلم "**فجأة**" من تمثيل المطرب والمغني (سيناترا). والفيلم عبارة عن دراما تنذر بشؤم اغتيال الرئيس (جون ف. كنيدي). لذلك أرادت (يونايتد آرتيستس) إعادة الكرّة مع (سيناترا) في رواية مثيرة أخرى. وأوضح (هاريس) أن تلكؤ سيناترا مع وكالة (جاف) سهّل الطريق أمام شركة (هاريس - كوبريك) للحصول على حقوق ملكية الكتاب. "وقال بنجامين 'هذا رائع .. أتمنى لكم التوفيق بالحصول على حقوق ملكية الكتاب. ألا تودون تولـــّي إنتاج الفيلم المقتبس عن تلك القصة؟ دعونا نرى النص السينمائي الذي تقومان بإعداده وسنخبركما بقرارنا لاحقا.'" لقد أدرك (بنجامين) أن شركة (يونايتد آرتيستس) لن تخسر شيء في تشجيع صانعي الأفلام المتحمسين.

يذكر (هاريس): "قررنا أن لا نجمع الأموال بدون كتابة السيناريو، لذلك قال ستانلي 'هل سمعت بالروائي جيم تومبسون؟' فقلت 'لا'، فرد ستانلي 'دعني أضيف إلى معلوماتك حول جيم تومبسون. فهذه قائمة ببعض الكتب التي أريد منك الاطلاع عليها.'" كانت إحدى الروايات المذكورة في القائمة تحمل عنوان "القاتل موجود داخلي". أضاف كوبريك فيما بعد تعريفا بمحتويات هذا الكتاب "لعلها أكثر القصص برودا قرأتها في حياتي، وهي نابعة من عقل إجرامي وقابلة للتصديق، ناهيك عن أنها تسرد بلغة المخاطب." بدأ (هاريس) بقراءة هذا الكتاب الذي ألفه كاتب قاسي الفؤاد. قال كوبريك "لنحاول إشراك جيم تومبسون معنا في كتابة سيناريو الفيلم." وعثرت شركة (هاريس - كوبريك) على (تومبسون) واستأجرته لكتابة أول نص سينمائي في حياته اقتباسا عن رواية "**السرقة الكاملة**" لمؤلفها (لايونيل وايت).

وبما أن(تومبسون) لم يعرف طريقة كتابة السيناريو، عمل كوبريك بجانبه وركز على موضوع تأليف الحوار. لم تجري كتابة النص السينمائي بالطريقة التقليدية على ورق قياسي وإنما على ورق بمقاس مختلف مجلد من الجهة العليا بحيث يقلب القارئ الصفحة من الأسفل للأعلى بدلا من قلبها من اليمين لليسار.

ورد اسم (تومبسون) بعد إصدار الفيلم على أنه كاتب "الحوار الإضافي"، وهو لقب شاع استخدامه في تلك الأيام. إلا أن هذه التسمية لم ترض عنها عائلة (تومبسون) التي أرادت الإشارة إلى اسم (جيم تومبسون) بأنه كاتب السيناريو كله. لكن البنية والتركيب نُقلت عن الكتاب وقام كوبريك بتنظيم المشاهد وساهم (هاريس) أيضا في تأليف السيناريو.

وفور الانتهاء من كتابة السيناريو، عاد (هاريس) وكوبريك بسرعة إلى شركة (يونايتد آرتيستس) التي قرأت الكتاب وأخذت على عاتقها مهمة صنع الفيلم.

يذكر (هاريس): "كنا متحمسين جدا. وقالوا لنا 'إذا عثرتم على ممثل فسنصنع الفيلم.'" ثم قام (بنجامين) بتزويدهما بقائمة تضم أسماء عدد من الممثلين.

"فقلت لقد حصلنا على صفقة لإنجاز الفيلم، وكل ما هو مطلوب منا إيجاد الممثل'. لذلك أخبرت والدي بالأمر وقلت له 'لقد انطلقنا ببداية عظيمة،' فسأل 'وما هي الصفقة؟' فأخبرته عنها، وكان تعليقه 'يبدو الأمر وكأني أرسلتك للشارع لتبحث عن المال ووعدتك أني سأعطيك نصف الذي تجده. أنت تقصد أنك ستحضر لهم الممثل. إذا كنت قادرا على إيجاد الممثل الذي ترضى به يونايتد آرتيستس فذلك يعني أنه باستطاعتك تقديمه لأي طرف آخر. ما الذي تبغيه من يونايتد آرتيستس؟ وماهي فاعلةٌ من أجلك؟ هل تساعدك في إيجاد الممثل المطلوب؟ بالطبع لا .. فلقد أعجبهم السيناريو. هذا كل ما في الأمر."

لذلك قام (هاريس) وكوبريك بملء صندوق بنسخ عن ذلك السيناريو ثم أعدا لائحة بأسماء الممثلين الذين وقع عليهم اختيارهما، ثم شحنا هذه المجموعة إلى (بوب غولدفارب) في وكالة (جاف) بلوس أنجلوس كي يستطيع الوكيل توزيع هذا السيناريو للنجوم المحتملين. كان (ستيرلنغ هايدن) أحد الأسماء الموجودة في اللائحة.

حاول (هاريس) الحصول على بعض الممثلين بطريقته الخاصة. فعندما تناهى إلى علمه بأن (جاك بالانس) يمثل إحدى مسرحيات شكسبير في كينيكتيكت، انطلق بسيارته مسرعا إلى ذلك المسرح حتى يضع نسخة من السيناريو على طاولة المكياج الخاصة بهذا الممثل المعروف. ويذكر (هاريس): "لقد أعطيته مهلة كافية تمتد إلى أسبوع للاطلاع على السيناريو. لقد اعتقدت بأن الجميع كانوا متحمسين مثلنا سيقرؤون النص على الفور. لم يكن بالانس يعرف هويتي وأعتقد أنه لم يقرأ السيناريو على الإطلاق."

بعد مرور عدة أسابيع، تلقى (هاريس) مكالمة هاتفية من وكيل يدعى (بيل شيفرن) الذي قال: "أنا أمثل ستيرلنغ هايدن. لقد أعجبنا جدا بنصك السينمائي، ولكن من هو ستانلي

ورد اسم (تومبسون) بعد إصدار الفيلم على أنه كاتب "الحوار الإضافي"، وهو لقب شاع استخدامه في تلك الأيام. إلا أن هذه التسمية لم ترض عنها عائلة (تومبسون) التي أرادت الإشارة إلى اسم (جيم تومبسون) بأنه كاتب السيناريو كله. لكن البنية والتركيب نقلت عن الكتاب وقام كوبريك بتنظيم المشاهد وساهم (هاريس) أيضا في تأليف السيناريو.

وفور الانتهاء من كتابة السيناريو، عاد (هاريس) وكوبريك بسرعة إلى شركة (يونايتد آرتيستس) التي قرأت الكتاب وأخذت على عاتقها مهمة صنع الفيلم.

يذكر (هاريس): "كنا متحمسين جدا. وقالوا لنا 'إذا عثرتم على ممثل فسنصنع الفيلم.'" ثم قام (بنجامين) بتزويدهما بقائمة تضم أسماء عدد من الممثلين.

"فقلت لقد حصلنا على صفقة لإنجاز الفيلم، وكل ما هو مطلوب منا إيجاد الممثل'. لذلك أخبرت والدي بالأمر وقلت له 'لقد انطلقنا ببداية عظيمة،' فسأل 'وما هي الصفقة؟' فأخبرته عنها، وكان تعليقه 'يبدو الأمر وكأني أرسلتك للشارع لتبحث عن المال ووعدتك أني سأعطيك نصف الذي تجده. أنت تقصد أنك ستحضر لهم الممثل. إذا كنت قادرا على إيجاد الممثل الذي ترضى به يونايتد آرتيستس فذلك يعني أنه باستطاعتك تقديمه لأي طرف آخر. ما الذي تبغيه من يونايتد آرتيستس؟ وماهي فاعلةٌ من أجلك؟ هل تساعدك في إيجاد الممثل المطلوب؟ بالطبع لا .. فلقد أعجبهم السيناريو. هذا كل ما في الأمر."

لذلك قام (هاريس) وكوبريك بملء صندوق بنسخ عن ذلك السيناريو ثم أعدا لائحة بأسماء الممثلين الذين وقع عليهم اختيارهما، ثم شحنا هذه المجموعة إلى (بوب غولدفارب) في وكالة (جاف) بلوس أنجلوس كي يستطيع الوكيل توزيع هذا السيناريو للنجوم المحتملين. كان (ستيرلنغ هايدن) أحد الأسماء الموجودة في اللائحة.

حاول (هاريس) الحصول على بعض الممثلين بطريقته الخاصة. فعندما تناهى إلى علمه بأن (جاك بالانس) يمثل إحدى مسرحيات شكسبير في كينيكتيكت، انطلق بسيارته مسرعا إلى ذلك المسرح حتى يضع نسخة من السيناريو على طاولة المكياج الخاصة بهذا الممثل المعروف. ويذكر (هاريس): "لقد أعطيته مهلة كافية تمتد إلى أسبوع للاطلاع على السيناريو. لقد اعتقدت بأن الجميع كانوا متحمسين مثلنا سيقرؤون النص على الفور. لم يكن بالانس يعرف هويتي وأعتقد أنه لم يقرأ السيناريو على الإطلاق."

بعد مرور عدة أسابيع، تلقى (هاريس) مكالمة هاتفية من وكيل يدعى (بيل شيفرن) الذي قال: "أنا أمثل ستيرلنغ هايدن. لقد أعجبنا جدا بنصك السينمائي، ولكن من هو ستانلي

كوبريك؟ من المؤكد أنك لا تقصد 'ستانلي كريمر'. فقلت 'لا .. إنه ستانلي كوبريك.' فكرر سؤاله 'من هو إذا؟ وما هي أعماله؟'' فردد (هاريس) على مسامعه ملخصا عن سيرة حياة كوبريك. فكان ردّ (شيفرن) 'لم أسمع باسمه أو بفيلميه من قبل، لكننا أعجبنا كثيرا بنصكم السينمائي.' فقلت له 'حسن .. كوبريك إنسان رائع. وأدرك من كلماتك أن ستيرلنغ على استعداد لتمثيل الفيلم؟' فأجاب 'إن كنت ستقدم عرضا حول الموضوع ..' وكأنه تراجع عن سؤاله حول العمل الذي يقوم به كوبريك. فسألته 'كم يتقاضى ستيرلنغ؟' فكان جوابه '٤٠,٠٠٠ دولار.''

ومرة ثانية انطلق (هاريس) وكوبريك مسرعين إلى (بنجامين) في (يونايتد آرتيستس) حاملين نبأ عثورهما على النجم السينمائي المناسب. لقد لعب هذا الممثل الصارم أدوارا في أكثر من ثلاثين فيلما، منها "**غابة الإسفلت**" و"**جوني غيتار**" و"**فجأة**"، وهو الفيلم الذي عملت عليه (يونايتد آرتيستس) مع (سيناترا). ويذكر (هاريس): "فقلنا لهم 'هل تعرفون من هو الممثل. إنه ستيرلنغ هايدن'. فردوا بأنهم ' يدفعون له أجرة ثابتة للتمثيل بقيمة ٢٥ دولار.' فقلنا لهم 'ما رأيكم بفيلم '**غابة الإسفلت**'؟ كان دوره رائعا، فهو ممثل قدير يضاهي جون هوستون.' فقالوا 'أصغوا جيدا. لدينا عقد مع فكتور ماتشور وسيكون متفرغا للتمثيل بعد ١٨ شهر، فلماذا لا تنتظران فكتور ماتشور؟' كانت يونايتد آرتيستس تطلب من شابين متحمسين انتظار ممثل لم يطـّلع بعد على السيناريو مدة ١٨ شهر! فقلنا 'لا .. لدينا ستيرلنغ، وهو يرغب بالتمثيل في الفيلم ويتقاضى على ذلك ٤٠,٠٠٠ دولار.' فقالوا 'حسنا أيها الشابان، إذا كنتما ترغبان بصنع فيلم رديء المستوى بهذا الشكل سندفع لكما ٢٠٠,٠٠٠ دولار ولا نقبل المساومة على هذا المبلغ. فإذا كلفكم الفيلم أكثر من ذلك، ستضطران لدفع الكلفة الزائدة من جيبكما، وفي هذه الحالة سنسترد أولا مبلغ الـ ٢٠٠,٠٠٠ دولار التي سندفعها لكما وستنتظران تحقيق الفائض من الأرباح لنفسيكما. هذه هي الصفقة. لكن نصيحتنا لكما هي انتظار فكتور ماتشور أو القبول بمبلغ الـ ٢٠٠,٠٠٠ دولار، ولا تحاولا إنفاق بنسٍ زيادةً على هذا المبلغ.' لقد تمكن ستانلي من صنع الأفلام دون مقابل. فقلت 'يجب أن نتمكن من صنع الفيلم ضمن مبلغ الـ ٢٠٠,٠٠٠ دولار. وإذا تجاوزت كلفة الفيلم هذا المبلغ سأعتزل العمل السينمائي. لا نريد أن نخسر هذه الصفقة. دعنا ننتهز هذه الفرصة طالما أنها بين أيدينا الآن، لا نريد لتلك الصفقة أن تضيع منا.''

شرع (هاريس) وكوبريك بإنتاج فيلم "**القتل**". وبدأ عملهما بالبحث عن المواقع المناسبة لصنع الفيلم. مع أن كوبريك كان صانع أفلام من نيويورك و(هاريس) تعلم هذه المهنة في منطقة الساحل الشرقي من خلال التوزيع التلفزيوني، قرر كلاهما تصوير الفيلم معا في لوس أنجلوس حيث كانت تصور معظم الأفلام بنظام تتحكم فيه استوديوهات التصوير في تلك الأيام. مع أن (يونايتد آرتيستس) دفعت جزءاً من الأموال، لكن إنتاج الفيلم يعتبر عملا إنتاجيا مستقلا لأن شركة (هاريس – كوبريك) كانت تعمل بمفردها. اعتقد (هاريس) وكوبريك أن تصوير الفيلم في كاليفورنيا سيوفر تكاليف السفر وغيرها من الأجور اليومية المتعلقة بنقل طاقم الفيلم من منطقة الساحل الغربي والعودة إلى الساحل الشرقي.

كان ينبغي صنع الديكورات الخاصة بالفيلم خصوصا أن قسما كبيرا من القصة تدور أحداثها في مضمار السباق. ومع أنهما لاقيا بعض التعاون من (ميدان سباق غولدن غيت) في سان فرنسيسكو، تعذر عليهما إيجاد ميدان سباق يسمح بتصوير فيلم عن سرقة تلك المنشأة. كانت معظم المشاهد في السيناريو تدور ضمن الأماكن الداخلية. كانت استوديوهات (شابلن) غير مشغولة آنذاك فاستطاعوا بناء الديكورات اللازمة فيها. كانت (روث سوبوتكا) زوجة كوبريك متحمسة للتعاون في الفيلم فوقعت عقدا بصفة مصممة الإنتاج وذلك نظرا لخبرتها في أعمال التصميم التي قامت بها في المسرح والباليه، علاوة على أنها كانت طالبة في معهد (كارنيجي تيك) حيث درست التصميم المسرحي. كما قامت (سوبوتكا) بالتصميم لعدد من مسرحيات رقص الباليه لفرقة نيويورك للباليه، ومنها المسرحية الراقصة "القفص" للمؤلف (جيروم روبن). وأنجزت (سوبوتكا) أعمال مشابهة في العديد من حفلات رقص الباليه التي ألفها (ديفيد فون) الذي وضع الموسيقى الراقصة في فيلم "**قبلة القاتل**". أما (الكسندر سينغر) فتمت دعوته ليكون منتجاً مشاركاً. ويقول (سينغر) عن ذلك: "لقد استدعاني ستانلي عام ١٩٥٦ للحضور إلى الساحل الغربي كي أكون شريك المنتج عرفانا منه لقاء التعارف الذي رتبته بين كوبريك وجيمس هاريس."

بعد إنجاز بناء الديكور الضخم الذي يصور منطقة الرهان في ميدان السباق، كان جزءا من أحد الجدران مخصصاً لكوّات الرهان. ولجأ كوبريك و(سوبوتكا) إلى صنع لوحات اسمية خاصة بأمناء الصندوق تشير إلى أسماء بعض أصدقائهم كنوع من الدعابة. فاسم (ديفيد فون) أطلق على أمين صندوق إحدى الكوّات بينما كان أمين صندوق آخر يحمل اسم (شون أوبراين)، وهي إحدى صديقات (سوبوتكا) في شركة رقص الباليه.

رُصدت للفيلم ميزانية قدرها ٣٣٠,٠٠٠ دولار وهي ميزانية قليلة بالمقارنة مع ما كانت تنفقه هوليوود لكنها كانت عبارة عن ثروة صغيرة بالنسبة لشابين من مدينة نيويورك يعملان بمواردهما الشخصية. بالطبع كان بحوزتهما مبلغ الـ ٢٠٠,٠٠٠ دولار الذي دفعته (يونايتد آرتيستس) وكان (هاريس) قد ادخر مبلغ ٨٠,٠٠٠ دولار مما جعل رأس المال الموجود بين يديهما يصل إلى ٢٨٠,٠٠٠ دولار. لذلك طلب (هاريس) من والده استثمار مبلغ ٥٠,٠٠٠ دولار من أجل إكمال ميزانية الفيلم المطلوبة. "كنت أعلم قبل بدء التصوير بأن الأمر سيكون في غاية الصعوبة. لذلك اضطررت لإيجاد وسيلة ما وجمعت كل المال اللازم، وتبريري لهذا الأمر أننا كنا في صدد شراء مستقبلنا. كنا نقوم بعملية استثمارية للمستقبل. إن رصد ميزانية ٢٠٠,٠٠٠ دولار لصنع فيلم سينمائي يعني التأخير في الإنجاز. لذا تعين على ستانلي الإسراع بعمله خصوصا أن المهلة المحددة لنا للتصوير مقابل مبلغ الـ ٣٣٠,٠٠٠ دولار كانت ٢٤ يوما فقط. لقد اكتشفنا أن مبلغ الـ ٢٠٠,٠٠٠ دولار كفيل بأن يصنع فيلماً رخيصاً من حيث الجودة، وهذا أمر لا يناسب هدفنا المنشود. فإذا كنا نريد بناء مستقبلنا السينمائي، كان لابد من إيجاد فيلم متميز بجودته. لذلك أخذت نفسا عميقا وقلت 'حسنٌ ..سننجز الفيلم' واستطعت جمع المبلغ الإضافي الذي وصل إلى ١٣٠,٠٠٠ دولار."

كان كوبريك سيقوم بإخراج "**القتل**" دون أن يتقاضى مرتبا شهريا عن ذلك حسبما ورد في العقد ووافق على استلام أجوره بشكل مؤجل، وهذا ما جعله يقترض المال من (هاريس) لمصاريف حياته اليومية.

كان كوبريك الذي يبلغ السابعة والعشرين في ذلك التاريخ قد صور شخصيا كل الأفلام التي أخرجها. لكن نقابة المصورين لم تسمح له بتصوير "**القتل**" بنفسه. لذلك اختار (لوسيان بالارد) ليكون مدير التصوير في هذا الفيلم.

كان (بالارد) من المصورين المخضرمين في هوليوود ويبلغ من العمر ٤٧ سنة ومتزوجاً من (ميرل أوبيرون). عمل كمصور مساعد في فيلم "**المغرب**" للمصور (لي غارمز) الذي لعبت فيه دور البطولة (مارلين ديتريتش) وهو من إخراج (جوزيف فون ستيرنبرغ)، ثم أصبح مدير التصوير في "**الشيطان هو المرأة**" و"**الجريمة والعقاب**" للمخرج (فون ستيرنبرغ). لقد كان (بالارد) مصور أفلام بالأبيض والأسود من الطراز الأول، كما أن عمله في أفلام "**آل كابوني**" و"**سقوط ونهوض ليغز دايامونـد**" و"**ادفع أو**

اقض نحبك" قد جعل منه اختيارا مناسبا لفيلم كوبريك. وفي عام ١٩٦٠ قام (بالارد) أيضا بتصوير "**رحلة عبر الأرض الوعرة**" للمخرج (سام بيكينباه)، ثم صور "**المجموعة المتوحشة**" و"**أغنية كيمبل هوغ**" و"**بونو الصغير**" و"**الهروب**" للمخرج الذي اعتبر كوبريك منافسه الأكبر.

عرض كوبريك بافتخار أول أفلامه الروائية "**الخوف والرغبة**" و"**قبلة القاتل**" أمام (بالارد) الذي تابع بمنتهى الكياسة هذين الفيلمين حيث بدا التصوير السينمائي فيهما غير مصقول من الناحية الفنية، ولكن تميز بالإبداع نظرا للميزانية الضئيلة المخصصة لهذين الفيلمين من تصوير المخرج نفسه.

وقبل البدء بالتصوير الأساسي في الفيلم الجديد، اجتمع كل من كوبريك و(هاريس) و(سينغر) و(بالارد) لبحث اللقطات الافتتاحية اللازمة لألقاب المشاركين بالفيلم. بما أن (هاريس) وكوبريك كانا على يقين من استحالة الحصول على ترخيص بتصوير فيلم حول سرقة ميدان سباق في ميدان سباق حقيقي، حاولا تصميم وتنفيذ الديكورات من أجل المشاهد التي تدور أحداثها داخل بناء ميدان السباق. أما بالنسبة للمشاهد الخارجية يمكن تصويرها بواسطة وحدة تصوير خارجي ومن خلال عرض مقاطع مصورة في خلفية الشاشة. ووافق (ميدان سباق بي ميدوز) في سان فرنسيسكو بوضع معدات وحدة التصوير المساعدة والعمل في المضمار أثناء سباق حقيقي. كما تقرر إرسال (بالارد) وطاقمه إلى ميدان السباق لتصوير اللقطات المطلوبة من أجل استخدامها في العناوين الافتتاحية للفيلم.

أحضر (بالارد)، الذي اعتاد العمل بأسلوب أفلام هوليوود التقليدية، عددا من الكاميرات وطاقم مؤلف من عشرة عناصر وذهب إلى (بي ميدوز) حيث قام بتصوير لقطات عديدة لميدان السباق، بينما بقي كوبريك في الاستوديو للاستمرار في الأعمال التي تسبق الإنتاج.

بعد عودة (بالارد) وطاقمه، جرى تظهير المواد الفيلمية التي استخدمت في تصوير ميدان السباق، ثم جرى عرضها على كوبريك و(هاريس) و(سينغر). وكانت نتيجة عرض تلك اللقطات بداية ظهور الاختلاف في أساليب التصوير بين مصور هوليوود المخضرم والمحترف وبين المخرج الغرّ. ويذكر (سينغر) عن ذلك الموقف بقوله: "راقب ستانلي وجيمي هذه اللقطات ثم نهض ستانلي أثناء عرض أحد المواضع وقال 'سأطرد هذا المصور'. لقد كانت لقطات رديئة من الناحية الفنية. وحاولنا أن نعرف كيف تسنى لهذا

التصوير أن يكون رديئا مع أننا شاهدنا عدة أفلام صورها لوسيان بشكل ممتاز. لكن تصويره في ميدان السباق كان رديئا وتافها. المشكلة أنه ذهب إلى ذلك المكان وكأنه مصور أفلام وثائقية. لقد افتقر إلى العناصر اللازمة في عملية الضبط والتحكم التي يستعملها المصورون التقليديون، لاسيما أن عملية الضبط والتحكم تشكل الأساس في التصوير السينمائي. جعل لوسيان يصور حشود المتفرجين في ميدان السباق ولم يتمكن من التحكم في مجريات التصوير بالشكل المناسب."

"تخيل حالة اليأس التي عاناها ثلاثة شبان أرسلوا الرجل الأفضل للقيام بالمهمة. لقد ذهب مع هذا الطاقم الكبير والمعدات الكثيرة ثم جاء بنتيجة لا قيمة لها. ماذا كان بوسعنا أن نفعل؟ لقد كنا بحاجة إلى هذه المادة الفيلمية. فقال لي ستانلي 'إما أن تذهب أنت للتصوير أو أقوم بذلك بمفردي، وبما أني أعمل في تنفيذ السيناريو لذا ينبغي أن تذهب أنت بنفسك.'"

ذهب (سينغر) إلى (بي ميدوز) ولكن بدون عشرة مساعدين أو كاميرات (ميتشل) القياسية التي تستعملها هوليوود للتصوير. فكل ما كان بجعبة (سينغر) عند وصوله إلى ميدان السباق كاميرا (آيمو) الموثوقة التي كان أداؤها جيدا عندما صور بها (والتر كارتيير) يسدد الضربة القاضية لـــ (بوبي جيمس) في فيلم "**يوم النزال**"، بالإضافة إلى عدستين وبكرات فيلمية ٣٥ ملم أبيض وأسود طول الواحدة منها ١٠٠ قدم.

لم يعلم (لوسيان بالارد) بموضوع إرسال (سينغر) لتصوير لقطات وحدة التصوير الخارجي. كان كوبريك راضيا جدا عن نتائج المهمة التي أنجزها (سينغر) ولم يستخدم تلك اللقطات في المشاهد الافتتاحية فحسب، بل استعملها لربط عناصر تنقل الزمن في القصة حتى تكون بمثابة نقطة مرجعية للمشاهد. لقد استطاع كوبريك من خلال تكرار وتطوير اللقطات التي صورتها عدسة (سينغر) أن يتصرف في تشكيل القصة الموجودة أصلا في رواية (لايونيل وايت).

لقد أنجز (سينغر) مهمته في نهاية عطلة الأسبوع واستطاع الحصول على مادة تسجيلية واقعية مستعينا بالمهارات التي اكتسبها خلال خدمته في سلاح الإشارة ومن خلال عمله كمصور صحفي. إن اللقطات التي صورها (سينغر) أظهرت الطريقة المعتادة في إحضار الخيول إلى بوابة بدء السباق وغيرها من التفاصيل المتعلقة بعملية السباق.

حاول (سينغر) أن يرجئ اللقطة الحاسمة – انطلاق الخيول من بوابة بداية السباق – إلى اليوم الأخير من التصوير. ويذكر (سينغر): "لقد أعددت فتحة العدسة وركزتها

مسبقا بانتظار اللحظة المناسبة واتخذت تلك الوضعية في منتصف المضمار قبل بدء السباق الحقيقي بلحظات واستلقيت على الأرض الموحلة ووجهت الكاميرا وبدأت التصوير. لقد أدركت ما سيحصل وأن رجال الشرطة سينقضون عليّ لإبعادي عن المكان قبل أن تنطلق الخيول في سباقها. بالنسبة لي كان العالم كله موجوداً من خلال فتحة العدسة لأن المصور يتوقف عن التفكير بالعالم من حوله ويستمر بالحياة من خلال فتحة العدسة."

اتصل (سينغر) بكوبريك في الاستوديو بعد تصوير اللقطات المطلوبة وقال له: "لقد حصلت على اللقطات وأعتقد بأنها ستعجبك. لقد نجح الأمر." كان (سينغر) متحمسا للنتيجة التي حصل عليها، لكنه حافظ على هدوئه بانتظار عودته إلى الاستوديو ليعرض ما صوره على كوبريك و(هاريس).

وفي اليوم التالي قام (هاريس) وكوبريك و(سينغر) بعرض اللقطات التي صورها (سينغر). "كنت أنتظر بفارغ الصبر حتى يرى اللقطات التي صورتها من مستوى الأرض. فأنت تستطيع رؤية الخيول وهي تقترب من بوابة الانطلاق، ولكن فجأة ترى على الشاشة صورة يد تمتد نحوي ثم تنقلب الصورة رأسا على عقب. السبب أنهم جروني بعيدا عن مضمار السباق وحذروني من العودة للمكان مرة ثانية. في الحقيقة انفجر عشرون ألف متفرج ضحكا عندما خرج هذا الغبي إلى مضمار السباق وبدأ بالتصوير. لقد حصلت على اللقطات المطلوبة وأدركت بأن رجال الشرطة لن يجرؤوا على ضربي بالهراوات أمام عشرين ألف متفرج."

لقد توترت العلاقة بين المخرج ومدير التصوير. ذكر (بالارد) لـــ (ليونارد مالتين) في معرض تأليفه للكتاب الذي أصدره عام ١٩٧١ وحمل عنوان "خلف الكاميرا"، معلقا حول ستانلي كوبريك والمساهمة التي قدمها (بالارد) في أسلوب التصوير في فيلم "**القتل**": "إنه أسلوبي المتباين في الأبيض والأسود. لم أظن أن كوبريك كان ذلك المخرج المتميز في تلك الأيام، لكني أعجبت بطريقة تعامله مع الشاشة."

لقد دفع كوبريك بـــ (بالارد) بواسطة أفكاره الفوتوغرافية غير التقليدية وأصرّ على استعمال عدسة ٢٥ ملم في اللقطات التي يدوّر فيها الكاميرا أفقيا وعموديا لإضفاء مسحة بانورامية على الصورة مما أعطى فيلم "**القتل**" دينامية قوية. كان (بالارد) يخشى أن تحريك الكاميرا بهذه العدسة سيسبب تشوها في الصورة، وهو بالطبع ما كان يرمي إليه كوبريك في تصوير هذا التشوه وصولاً إلى ذروة الواقع. فاللقطات الجريئة المصورة

بزاوية عريضة لها عنوانها البارز عبر الفيلم. لقد كان كوبريك واثقا من معرفته وخبرته في التصوير الفوتوغرافي التي كانت أكبر مما يستوعبه (بالارد) المخضرم وفي نفس الوقت غير مرضية بالنسبة لخبرته الطويلة في عالم التصوير. ومع ذلك فإن التعاون السلبي بين الرجلين أثمر في تحقيق النظرة المذهلة التي تميز بها فيلم "**القتل**".

إن خرق قواعد هوليوود في ذلك الزمن كان يعني المواجهة مع مدير التصوير. أما المنتج المشارك (الكسندر سينغر) فكان مستعدا لما خطط له كوبريك من إبراز مشهد تسلسل الأحداث في بداية الفيلم، حيث تتنقل الكاميرا في هذا المشهد في عدة غرف في الشقة التي جرى فيها التصوير. وقد عمد كوبريك إلى بناء ديكورات خاصة بهذا المشهد بأن جعل الجدران مفتوحة كي يتسنى للكاميرا متابعة حركة الشخصيات بين غرف المنزل. وقد أثر هذا الأسلوب في أفلام لا حصر لها. فبعد مضي أربعة عقود من الزمن نجد أن (الأخوان هيوز) يتبعان الأسلوب نفسه في أفلامهما "**الخطر الثاني في المجتمع**" و"**الرؤساء الميتين**" بعد أن عرضت عليهما مديرة التصوير (ليزا رينزلر) فيلم "**القتل**".

كان (سينغر) يراقب بشغف ثقة كوبريك في تصوير هذه اللقطات وحركة العدسة فيها. "حدد ستانلي اللقطة الأولى من خلال فتحة عدسة الكاميرا القديمة نوع ميتشل BNC التي كانت عبارة عن قطعة يمكن فصلها عن الكاميرا وتستعمل لتصحيح اختلاف المنظر. وهذا الأمر مألوف بالنسبة لمخرج له باع طويل في التراكيب الفوتوغرافية ووضعيات الكاميرا. كان ستانلي يفصل العدسة عن الكاميرا ويتجول بها لاختيار التركيب والتطابق المناسبين للعدسة التي يريد استعمالها. ظهرت تلك اللقطة في بداية الفيلم لأنها تهدف إلى التعريف بخاصية معينة في الأسلوب الفوتوغرافي. لقد كانت لقطة متابعة طويلة جرى تصويرها بالاستعانة بمنصة ذات عجلات للتنقل في أرجاء المكان. وفي الحقيقة أنها كانت لقطة متحركة خاصة بكوبريك. وقد اتبع الكثيرين هذا الأسلوب الذي هو صفة مميزة من إبداع كوبريك. فالعدسة لم تتوقف عن التصوير متحركة من غرفة إلى أخرى تعبر الأبواب دون أن تلاحظ العوائق وكأن الجدران لا وجود لها. كنا نخترق الجدران بالكاميرا التي نصور بها."

"كان ستانلي دقيقا جدا في بناء ديكور هذا المشهد بالذات، شأنه شأن بقية الديكورات في المشاهد الأخرى. كان يضبط معيّنة الكاميرا مع العدسة التي يرغب باستعمالها، التي كانت بالتحديد ٢٥ ملم، وهي أوسع عدسة توفرت في ذلك الوقت بالنسبة لكاميرات ميتشل BNC . كان في متناولنا عدسة الـ ٢٥ ملم فقط لتصوير اللقطة الطويلة المتحركة. وكان ستانلي يتنقل

جيئة وذهاباً بين الديكورات المصممة خصيصا لتسهيل حركة الكاميرا والمصور. وبمعنى آخر، جرى تصوير هذا المشهد بدراية وتخطيط مسبق. وبعد الجولات الاستكشافية التي قام بها ستانلي في المكان، أعطى لوسيان بالارد معيّنة الكاميرا لينظر من خلالها، فعلق هذا الأخير بقوله 'ستكون لقطة رائعة'. ليعود ثانية بعد لحظات فيجد أن لوسيان قد وضع الكاميرا على المنصب المزود بعجلات لكن مبتعداً بمكانها مسافة لا بأس بها عن المسار الذي حـــدده ستـــانلي - والمقصود بذلك بعد أو قرب الكاميرا بالنسبـــة للديكورات. صاح عندها ستانلي قائلا 'انتظر لحظة يا لوسيان. ماذا تفعل؟' 'لقد اتبعت اللقطة المتحركة التي ترغب بها لكني استبدلت عدسة الـــ ٢٥ ملم بعدسة ٥٠ ملم وأنا على مسافة يمكن أن تحصل بها على نفس حجم الصورة فيما لو التقطت من المسافة التي عينتها أنت. لذلك سيكون كل شيء بنفس الحجم. لكني أفضل العمل من هذه المسافة لأن الضوء هنا أسهل ولن يحدث ذلك أي فرق!"

ويشرح (سينغر): "بل هناك فارق فظيع. فحالما ترجع للخلف تستطيع المحافظة على نفس حجم الصورة لكن الرسم المنظوري يتغير كليا. إن المقصود من حيلة استخدام عدسة بزاوية عريضة هو الحصول على نوع من الحميمية مع الديكور وتكون الخطوط واضحة أكثر وأقوى من الناحية الفنية التصويرية - وبعبارة أخرى ذلك أحد المؤثرات الديناميكية. لقد كانت العدسة ديناميكية وتطبيقها دينامي أيضا. استبعد لوسيان الفكرة ببساطة واعتقد بأن ستانلي لن يدرك هذا الفرق أو أنه لن يأبه له. إنك تتحدث عن رجل متزوج من ميريل أوبيرون ولباسه أنيق وكأنه أحد نجوم السينما، ناهيك عن أنه كان من أساتذة التصوير في تلك الآونة. بينما بدت هيئة ستانلي وكأنه فتى من برونكس ما زال يمسح أنفه بكمّه ويقدر عمره بثمانية عشر سنة فقط."

"نظر ستانلي إلى لوسيان بالارد وقال له 'اسمع يا لوسيان، إما أن تعيد الكاميرا إلى المكان الذي ينبغي أن توضع فيه مع عدسة ٢٥ ملم أو ابتعد عن كل شيء ولا تعد إلى هنا ثانية!' لقد ساد الصمت لفترة طويلة وأنا بانتظار أن يتفوه لوسيان بأكثر من لغة ليبعد هذا الشاب الصغير عن طريقه. لكن الذي حصل هو أنه وضع الكاميرا في المكان الذي حدده ستانلي، وكان ذلك آخر جدال يحدث بينهما حول الطول المحوري والعدسات. بالنسبة لي، اعتقدت أنها لحظة تحديد وحسم المواقف. ولا أظن بأن ستانلي فعل ذلك جزافا بل قام به دون تردد. لقد تفوه بكلماته بمنتهى الهدوء وبعيدا عن أية حالة عصبية ولكن بجدية 'قـــاتلة'. لقد أشار الموقف إلى أعصاب ستانلي الباردة وطريقته في ضبط الأمور والسيطرة المطلقة على جو العمل منذ البداية."

لقد اختار كوبريك اللقطات المأخوذة بواسطة كاميرا محمولة شغلها بنفسه في اللقطات التي تدور فيها الكاميرا لتصور جثث أفراد العصابة التي قامت بالسرقة بعد تبادل عنيف لإطلاق النار. إن هذه اللقطة تضيف عنصر الفورية والحيوية السينمائية في العمل.

استخدم كوبريك في فيلم "**القتل**" طاقما من الممثلين المخضرمين في الأفلام الإجرامية في هوليوود: (ستيرلنغ هايدن) و(جي سي. فليبن) و(إليشا كوك) و(تيد دو كورسيا) (الذي مثل في الأفلام السوداوية الكلاسيكية مثل "**المدينة العارية**" و"**فرقة الجاز الكبيرة**") و(جو سوبار) والممثلة الفاتنة (ماري ويندسور). كما اختار كوبريك للأدوار الثانوية (كولين غراي) و(فينس إدواردز) (قبل أن ينال شهرته العالمية في الشخصية التلفزيونية "بن كيسي") و(جوزيف توركل) المولود في نيويورك و(تيموثي كاري) (الذي لعب أحد الأدوار في "**شرق عدن**" للمخرج (كازان) وأصبح مشهورا لأدائه دور الشخصيات المهووسة). واختار كوبريك لدور المصارع في مشهد السرقة مع التهديد بالقتل (كولا كواريان)، وهو أحد زملاء كوبريك في لعب الشطرنج تعرف إليه في نادي شطرنج يقع في الشارع الثاني والأربعين بنيويورك.

لعب (فينس إدواردز) دور (فال) العاشق الذي يغوي النساء، بينما كان في نفس الوقت يمثل في فيلم "**الهجوم والفرار**" الذي كان يجري تصويره في استوديوهات (شابلن)، أي المكان عينه الذي يُصور فيه فيلم "**القتل**" أيضا.

ويذكر (إدواردز): "تعرفت على جيمي هاريس عن طريق ديفيد والبر. كنت ألعب الورق مع ستانلي في مناسبات كثيرة. لقد أتقن ستانلي لعب البوكر وكنا نلعب مع إفيريت سلووان ولي كوب ومارتي ريت." وكان الروائي (كالدر ويللنغهام) الذي عمل مع كوبريك في كتابة سيناريو "**دروب المجد**" يشارك هؤلاء الأشخاص لعب البوكر في بعض الأحيان. ويضيف (إدواردز) قائلا: "لقد أتقن ستانلي مهنة الإخراج وكان مولعا بتحريك الكاميرا في وضعيات عدة." اعتاد (إدواردز) على الذهاب إلى صالات السينما مع كوبريك الذي لم ينفك يشاهد كل ما استطاع من الأفلام. ويذكر (إدواردز) أيضا: "ذهبنا ذات مرة لحضور فيلم '**عز الظهيرة**' الذي احتشد الناس لمشاهدته في إحدى الصالات في شارع ويلشاير. 'إنه ليس بالفيلم الجيد'. لن أنس كلماته أبدا. لقد كان يبالغ في تركيزه على تفاصيل الأمور."

أنجز (فينس إدواردز) دوره خلال أسبوع من أصل ٢٤ يوما مخصصة لتصوير الفيلم بكامله. كان كوبريك يتعامل مع ممثليه بمنتهى الراحة والثقة. "كان يدعك وشأنك لفترات طويلة

ولا يتدخل في جمالية المشهد أو حتى خيال الممثلين أثناء العمل. كان يجعلك تقرأ دورك ثم يخبرك 'هذا جيد' أو 'ينبغي أن يكون هنالك المزيد من الشدة' أو 'حاول أن تنفذ اللقطة بشيء من عدم الاكتراث'. ومع ذلك كان على الدوام يحاول أن تبرز شخصيتك أثناء تأدية الدور."

(ماري ويندسور) التي لعبت دور (شيري بيتي) في فيلم "**القتل**"، التي كانت ملكة جمال ولاية أوتا، تدربت على التمثيل المسرحي على يد (ماريا آوسبنسكايا). ولعبت أدوارا رئيسة في مسرحيات بوليسية وغيرها من أفلام الغرب الأمريكي منذ عام ١٩٤٧. وتذكر (ويندسور): "لقد شاهد ستانلي فيلما مثلت فيه، وهو بعنوان '**الهامش الضيق**'، وأخبر جيمي هاريس 'هذه هي شيري التي ستمثل في فيلمي'. وتفاوضوا معي كي ألعب دور شيري في فيلم '**القتل**'. ولكن لسوء الحظ كان وكيلي قد ألزمني بالعمل في نفس الوقت في فيلم '**نساء المستنقعات**' من إخراج روجر كورمان، مما أدى إلى تضارب موعد عملي في فيلم '**القتل**'. ثم أخبرني كوبريك وهاريس أنهما سيتدبران تأخيري لمدة يومين من تاريخ بدء العمل في فيلمهما، كما وافق كورمان على إنجاز عملي قبل يومين من تاريخ انتهاء تصوير دوري في فيلمه '**نساء المستنقعات**'. لذلك تمكنت من القدوم من لويزيانا ومباشرة العمل في فيلم '**القتل**'."

وخلال الأسبوعين التي استغرقت فيهما (ويندسور) تصوير دور (شيري بيتي)، لاحظت أن هذا المخرج الشاب يختلف كثيرا عن المخرجين الذي عملت معهم كممثلة سينمائية خلال عشر سنوات تقريبا. "كان في منتهى اللباقة والكياسة والهدوء. لم ألتق أبداً بمخرج لا يتحدث مع الممثل على الملأ ليعطيه التوجيهات أثناء التصوير. لم يكن كوبريك من هذا النوع. فإذا كان لديه ما يقوله، سواء كانت ملاحظة صغيرة أم مهمة، ينادي الممثل ويتحدث إليه على انفراد 'أعتقد بأنك إن فعلت ذلك فسيكون أفضل' .. 'حبذا لو جربت هذا الشيء في تلك اللقطة'. ثم يعود مع الممثل إلى موقع التصوير ليستأنف العمل، إلا أنه لا يعطي التوجيهات والإرشادات أمام فريق العاملين بالفيلم. وهذا شيء مثير حقا."

"إن طريقته الهادئة في التعامل أكسبته السلطة والمقدرة على ضبط الأمور والتحكم بها. وأذكر المصور السينمائي لوسيان بالارد الذي صور أفلاما عديدة جدا وتمتع بخبرة واسعة أكثر من أي من العاملين في الفيلم، لكن ستانلي كان يريد إنجاز العمل بطريقته الخاصة. وأذكر كيف اختلف لوسيان معه في مناسبتين تقريبا، لكن ستانلي تمسك دوما بطريقة العمل التي يريدها. وكان الخلاف عبارة عن نقاش عادي لا حدة فيه حول زوايا التصوير. وبالفعل كان ستانلي يعمل وكأنه المصور السينمائي للفيلم."

"كان لدي شعور بأني أعمل مع نخبة من الرجال المهمين ومع مخرج مهم أيضا. كان ينجز كل خطوة بمنتهى الراحة والاسترخاء والثقة الكاملة."

"في الحقيقة لم تدر بيني وستانلي أحاديث معمقة فقد كنت مشغولة جدا بحفظ دوري وحصتي من الحوار، بينما كان هو منكبا على صناعة الفيلم. لكنه أتى ذات مرة إلى المنزل وتناول العشاء مع طاقم ممثلي الفيلم."

لم يكن كوبريك تقليديا في طريقة لباسه أثناء العمل. تقول (ويندسور) عن ذلك: "الشيء الذي علق بذهني عن ستانلي هي طريقة لباسه لأنه كان يرتدي سروالا يشبه لباس العمال. كان لباسه غريب جدا ويسبق عصره وكأنه يرتدي زي الستينيات. وتميز بأفكاره الحرة ولكن ليس بالمفهوم السيء للكلمة."

كان "**القتل**" ثالث أفلام كوبريك الروائية الطويلة لكنه اضطر للعمل مع مصمم إنتاج سينمائي ذي خبرة. بما أن كوبريك صانع أفلام علم نفسه بنفسه فقد استخدم كل المعلومات التي استطاع جمعها من الكتب ومن استفساراته التي لا حصر لها الموجهة لكل من التقى بهم من المضطلعين بهذه المهنة. كما أن استمراره في العمل خارج نطاق نظام هوليوود جعله يتبع أسلوبه الشخصي المتميز في النواحي البصرية وتفسيره لطرق وأساليب صناعة الأفلام. وتذكر (ماري ويندسور) بعض الأشياء التي أضفت طابعا خاصا على سيناريو فيلم "**القتل**". "كانت روث سوبوتكا فنانة رائعة وحثها ستانلي على رسم كل مشهد أراد تصويره وعلق هذه الصور الرائعة المرسومة بالفحم على جدران مكتبه بالترتيب."

إن قصة فيلم "**القتل**" عبارة عن رواية إجرامية كان الهدف من تأليفها كسب المال، إلا أن التركيبة المعقدة في سرد الرواية كانت تشبه نفس التركيبة في فيلم "**المواطن كين**" ودفعت بكوبريك نحو أسلوب سرد القصة بشكل سينمائي والتنقل بالزمن الأمر الذي ترك أثرا بالغا لدى أجيال متعاقبة من صناع الأفلام الذين استحوذ على أعمالهم نمط الأفلام السوداوية (السوداء). لقد اعتبر كوبريك، حسب مفهومه، هذا الفيلم الجريء عن الجريمة بأنه أول أفلامه مع أنه قام بإخراج ثلاثة أفلام قصيرة وفيلمين روائيين طويلين. ويمكن القول أن هذا المخرج الهاوي أصبح الآن صانع أفلام محترف.

عندما انتهى كوبريك و(هاريس) من تنفيذ مونتاج "**القتل**"، قاما بعرض تجريبي للفيلم ووجها الدعوة لكل الأصدقاء ولأكبر عدد ممكن من المضطلعين في صناعة الأفلام. ويذكر (جيمس ب. هاريس) بقوله: "كان بيل شيفرن وكيل ستيرلنغ هايدن أول من خرج

من المسرح ليقول لنا 'ماذا تقصدون بهذا الفيلم الذي تتنقل في الأحداث جيئة وذهابا طوال الوقت ثم ينقطع المشهد عند الوصول إلى النقطة الحاسمة في عملية السرقة! ستثيرون استياء جمهور المتفرجين بذلك. في الواقع خاب أملي فيكما أيها الشابان!' كانت كلماته قاسية وفظيعة بالنسبة لنا. كان هذا العرض التجريبي الأول للفيلم كما كان بالنسبة لي أول فيلم أشارك في إنجازه. مع أن '**القتل**' كان الفيلم الروائي الطويل الثالث بالنسبة لستانلي، إلا أنه كان أول أفلامه التي تعرض على هوليوود. إن هذا التعليق السلبي على الفيلم الذي صرح به وكيل أحد نجوم السينما كان مدمرا بالنسبة لنا. كما نصحنا العديد من الأصدقاء بمحاولة إعادة مونتاج الفيلم كي يبدو كقصة مترابطة زمنيا."

أما الآن فإن "**القتل**" يعتبر من الأفلام الكلاسيكية للجرأة السينمائية التي صبغت أسلوب سرد القصة واتباعها تركيبة غير مترابطة في الأحداث (وهذا ما ميز مهنة الإخراج لدى كويتين تارانتينو في التسعينيات)، لكن الكثيرين اعتبروا الفيلم في ذلك الوقت مجرد مصدر للإرباك والحيرة. إن فكرة الارتجاعات الفنية واللمحات السريعة للماضي استخدمها أول الأمر (د. دبليو. غرافيث)، لكن فيلم "**القتل**" تجاوز بمراحل فكرة القصة الارتجاعية الزمنية البسيطة من أجل إظهار تفاصيل الحالة الدرامية. ففي عالم كوبريك السينمائي يمكن زيارة الزمن عدة مرات بطريقة تشبه السفر بآلة الزمن الخاصة بـــ (إتش. جي. ويلز). وتقول (ماري ويندسور) في معرض حديثها عن الانطباع الأول لدى قراءتها للنص السينمائي: "كانت متابعة قراءة السيناريو أمر شاق بالنسبة لي. فلم يسبق أن صادفت نصا سينمائيا فيه مثل هذه الارتجاعات الفنية، وفي الحقيقة عانيت الكثير حتى تمكنت من متابعة الأحداث في هذا السيناريو. أما الآن فقد أصبح هذا الشيء أمراً طبيعياً ولكن في ذلك الوقت لم تقع يدي على سيناريو مشابه من قبل. لكن من المؤكد أن النص السينمائي دبّت فيه الحياة عندما شاهدت الفيلم على شاشة العرض."

كان اعتقاد (هاريس) وكوبريك بتركيبة الفيلم راسخا. ويشرح (هاريس): "في الواقع أن الكتاب نفسه كان بهذا الشكل وانطبق الشيء نفسه علنيا في صنع الفيلم." لكن النقد السلبي الذي وجهه العديد من الأصدقاء والوكلاء السينمائيون وغيرهم من العاملين في مجال السينما ترك أثرا سيئا في نفس صانعي الأفلام المحبطين. ويقول (هاريس): "إذا أخبرك الجميع بأنك مريض، ربما ينبغي عليك ملازمة الفراش."

عاد (هاريس) وكوبريك وقد خاب أملهما إلى نيويورك. وقبل التوجه إلى (يونايتد آرتيستس)، أرادا معرفة فيما إذا كان الجميع على حق فيما يتعلق ببنية وتركيبة الفيلم. لذلك

أحضر كوبريك فيلمه إلى شركة (نترا للأفلام) حيث قام بمونتاج فيلمه السابق وبدأ بإعادة تنفيذ مونتاج فيلم "**القتل**" من جديد ليجعل منه قصة مترابطة الأحداث بتسلسل زمني منطقي.

إلا أن غريزة صناعة الأفلام المتأصلة في (هاريس) وكوبريك برزت من جديد. فبعد التخلص من التركيبة السينمائية المعقدة ليبدو الفيلم تقليديا من حيث سرد القصة، استنتجا أن نظرتهما الأصلية هي الصحيحة. ويشرح (هاريس) قائلا: "لم نتمكن من التخلي عن التركيبة المعقدة بالرغم من التعليقات والانتقادات السلبية التي أدلى بها الأصدقاء ووكلاء الأفلام. وعند القيام بعملية المونتاج الجديدة، قلنا 'بحق السماء .. إن الشيء الذي أثار اهتمامنا وفضولنا حول الكتاب هو تركيبته المعقدة. فبرأينا أن الأمر الذي يجعل من هذا الفيلم 'طفرة' عن غيره هو تركيبته التي تحذو حذو الكتاب الأصلي الذي اقتبسنا عنه القصة. لذلك ينبغي أن نثابر على الشيء الذي بدأنا به.' فأعدنا الفيلم إلى وضعه السابق كما كان في العرض التجريبي وسلمناه ليونايتد آرتيستس."

وضع موسيقى فيلم "**القتل**" في تركيبته الأصلية غير المترابطة (جيرالد فرايد) الذي جعل الفكرة الأساسية لهذه الموسيقى تزخر بصوت البوق والإيقاع المتقطع غير المنتظم فجعلت هذا الفيلم الطفرة يبدأ بضجة مدوية. ويقول (فرايد) عن ذلك: "تبدأ الموسيقى بالآلات الوترية ثم تطغى عليها آلات النفخ مما يخلق نوعا من التضارب في الفكرة الموسيقية. ووجدت أن 'طقوس الربيع' لسترافينسكي التي أثارتني سابقا هي الموسيقى المثيرة التي أدخلتها في الفيلم."

"لقد أردت إعطاء هذه موسيقى البعد المطلوب لأن قصة الفيلم لا تتمحور حول سرقة ميدان سباق، بل تتناول قصة أسلوب الحياة. ففي نهاية الفيلم تشير عشيقة ستيرلنغ هايدن بأن لدى هذا الأخير الفرصة للهرب فأجابها 'وأي فرق في ذلك!' لقد كرر ستانلي هذه العبارة مرات عديدة في الفيلم، لذلك أردت أن أجعل الموسيقى التي ترافق هذه العبارة تبدو قوية الأثر وبالنسبة لي فإن آلات النفخ مثيرة وتفي بالغرض. إن الناحية الجمالية التي ركزنا عليها تجسدت في آلية دفع الفيلم للأمام وكأنه قطار منطلق لا يستطيع التوقف."

تم تسجيل الموسيقى في استوديوهات (غولدوين) بلوس أنجلوس. ويقول (فرايد): "كانت تلك الاستوديوهات أفضل مكان لوضع موسيقى الأفلام وربما كان فونت فيرنون أفضل مسجلي الموسيقى في التاريخ." أما الأوركسترا التي عزفت موسيقى (فرايد) ضمت حوالي أربعين عازف. ويذكر (فرايد): "كان هناك من بين العازفين آندريه بريفين على

البيانو وبيت كاندولي على البوق وشيللي مان على الطبل. لقد قمت بقيادة تلك الأوركسترا.. كانت لحظات رائعة وكان الأمر مثيرا للغاية."

بعد إعادة الفيلم إلى وضعه السابق من حيث عدم الترابط في بنية القصة، أحضره (هاريس) وكوبريك إلى (ماكس يونغستين) في (يونايتد آرتيستس). ويقول (هاريس): "عرضنا عليه الفيلم بكل فخر ولم يخبرنا أنه يتعين علينا أن نعيد مونتاج الفيلم حتى تبدو قصته مترابطة من حيث البنية. ويمكن القول أنه أعجب بالفيلم على وضعه الأصلي." وبعد الانتهاء من العرض التجريبي، لحق (هاريس) وكوبريك البالغين من العمر سبعة وعشرين سنة بـــ "يونغستين" خارج غرفة العرض في محاولة منهما للحصول على التزام مستقبلي للتعاون مع شركة (هاريس - كوبريك). ويقول (هاريس): "طلبنا منه أن يؤمن لنا المشاريع كي ننفذها نحن في أي مكان. وقال لنا 'حسنا .. لقد استلمنا الفيلم .. إنه رائع وآمل أن تستردا مبلغ الـــ ١٣٠٠٠٠ دولار ثم دعونا وشأننا.' فأجبناه 'ولكن هناك أشخاص آخرين هنا ممن لديهم عقود سينمائية معكم.' وأذكر ما قاله ستانلي عندما وجه إليه السؤال 'ما هو تقييمكم لنا بالنسبة لباقي صانعي الأفلام ممن تتعاملون معهم؟' فردّ يونغستين 'لا بأس بكما.' فقلنا 'هذا يعني أنه بإمكاننا جلب مشروع آخر والحضور إليكم ثانية؟' 'أجل، أهلا بكما وقتما تشاءان. أراكما لاحقا.'"

غادر (هاريس) وكوبريك الاجتماع وقد عقدا العزم على متابعة العمل بمفردهما. لقد حان الوقت كي يتدبرا لنفسيهما وكيلاً يمثلهما. لذلك تعاقدا مع (روني لوبين) من وكالة (جاف)، حيث قاما بشراء حقوق ملكية كتاب "السرقة الكاملة" أول الأمر. ثم قرر الشابان إعداد إعلانات تجارية لترويج نشاطهما مستعملين فيلم "**القتل**" كافتتاحية لهذا الترويج. وبالفعل قاما بتصميم الإعلان التجاري المناسب. حافظ كوبريك على علاقاته مع المسؤولين في مجلة (لوك) حيث مارس مهنة التصوير الفوتوغرافي الثابت سابقا. واستطاع استعمال أحد استوديوهات (لوك) التصويرية من أجل تصوير فيلم دعائي للإعلان الذي عملا على تصميمه. أخذ (هاريس) وكوبريك وضعية التصوير جلوسا بجانب بعضهما على مقاعد المخرجين وبالقرب منهما عبوة تحمل اسم "غولدبيرغ" تحتوي على نسخة من فيلم "**القتل**". ثم جهز كوبريك مؤقت التصوير الذاتي في الكاميرا لالتقاط صورة تظهر ثقة وخيلاء الشباب - استخدم هذا الأسلوب في التصوير الذاتي أيام الصبا (مارفن تراوب) الذي اعتاد التقاط صور المناسبات العائلية كما أن كوبريك اتبع نفس الأسلوب مرات عديدة خلال مهنته في التصوير

الفوتوغرافي الثابت. ثم أضافا الكلمات التالية إلى الإعلان بعد الانتهاء من تصويره "فريق يونايتد آرتيستس الجديد جيمس ب. هاريس وستانلي كوبريك - فيلم التشويق الجديد لهذا العام". ثم أحضرا هذا الإعلان التجاري إلى (ماكس يونغستين). ويذكر (هاريس) التقريع المطول الذي سمعاه من (يونغستين): "هل أصابكما الجنون أيها الفتيان؟ لابد أنكما مخبولان ! بادئ ذي بدء 'نحن' نشكل الفريق الجديد في يونايتد آرتيستس: بوب بنجامين وآرثر كريم وروجر لو الذي يرأس قسم الإعلان والدعاية بالإضافة إلى شخصي أنا. 'نحن' الفريق الجديد في يونايتد آرتيستس. ماذا سيكون رد فعل من يقوم بصناعة الأفلام مع يونايتد آرتيستس، سيطالبون بإعداد إعلانات مماثلة. الحقيقة أنكما تدفعانني إلى الجنون أيها الشابان.' فقلت له 'لا بأس سنفعل الأمر بنفسينا ولست مضطرا لأن تدفع شيء مقابل هذا الإعلان .. لا بأس .. سنقوم بالأمر بنفسينا.' فقال 'لا، لن تنشرا هذا الإعلان ولا يهمني من سيدفع تكاليفه. فقط لا تنشرا هذا الإعلان.'"

لكن شركة (هاريس - كوبريك) نشرت الإعلان حرفيا على صفحة كاملة من المجلة الأسبوعية (ويكلي فارياتي) و(هوليوود ريبورتر) ثم انطلقا إلى منطقة الساحل الغربي لترويج الفيلم. وبالفعل نُشر الإعلان. إلا أن (يونغستين) استطاع الوصول إلى مكتب (هاريس) في استوديوهات (غولدوين). ويذكر (هاريس): "لقد صرخ في وجهي 'لقد خنتماني. قلت لكما ألا تنشرا هذا الإعلان. لن تستمرا في نشره أليس كذلك؟'". فقلنا له سننشر الإعلان في مجلة فارياتي. فرد بحزم 'إذا نشرتم الإعلان مرة ثانية فهذا يعني أنكم ستثيرون العداء مع يونايتد آرتيستس لدرجة أنها لن تأبه لفيلمكما أو مستقبلكما السينمائي.' لذلك لم ننشر الإعلان التالي كما كان مخططاً."

بالرغم من الحماس الذي استبد بـــ (جيمس ب. هاريس) وستانلي كوبريك، لم يتمكنا من الحصول على المعاملة الخاصة التي رغبا بها من أجل فيلم "**القتل**". اعتبر كوبريك فيلمه كأنه 'راقد' وأراد إيقاظه عن طريق عرضه في صالات العرض الفنية كي يتسنى للنقاد السينمائيين والطبقة الراقية من المتفرجين اكتشاف الفيلم. لكن هذا لم يحصل أبدا.

بعد أن أمضى (هاريس) وكوبريك شهرين في لوس أنجلوس في محاولة منهما لإعطاء الزخم المطلوب لفيلم "**القتل**"، تلقى (هاريس) مكالمة عاجلة من (يونايتد آرتيستس) لإبلاغه عن قرار الشركة افتتاح الفيلم وعرضه للجمهور خلال أسبوع من تاريخ هذه المكالمة الهاتفية. لقد اضطرت شركة (يونايتد آرتيستس) أن تسحب أحد أفلامها من مسرح

برودواي في نيويورك بسبب الفشل الذي تعرض له هذا الفيلم. لذلك كانت تسعى لعرض فيلم بديل يسد الثغرة. وطلبت (يونايتد آرتيستس) من (هاريس) كوبريك العودة إليها وبحوزتهما فيلم "**القتل**" وطلبت منهما أيضا القيام بالدعاية اللازمة للفيلم. استجاب (هاريس) وكوبريك بامتنان لهذا الطلب، ولكن تعثر حظهما بسبب ضيق الوقت اللازم لإطلاق حملة دعائية فعالة خلال بضعة أيام فقط. كما أن فيلم "**القتل**" أُدرج في الجزء الثاني من عرض مزدوج مع فيلم "**باندیدو**" من بطولة (روبرت ميتشوم). لكن الإعلان عن فيلم في عرض مزدوج كان فيه تعقيدات كثيرة بالنسبة للأرباح بما أن عرض الفيلم سيحصل على أجر ثابت ولا يعني ذلك بأن شركة (هاريس – كوبريك) ستنال نسبة من أرباح صالة العرض.

لم يلاق "**القتل**" إعجابا جماهيريا كبيرا ولم يحقق الربح الكبير في شباك التذاكر ولم يسترد رأسماله، لكن هذا الفيلم الطفرة الدال على العبقرية ساهم في إكساب شركة (هاريس – كوبريك) للأفلام سمعة كبيرة ، وسرعان ما بدأ عرض الفيلم في أوساط هوليوود.

يعتبر "**القتل**" أول أفلام كوبريك الناضج، خصوصا أن العمل مع فريق سينمائي محترف أظهر بوضوح مواهب كوبريك في الإخراج. كما أن التباين الصريح واللقطات المأخوذة من زاوية عريضة ومنخفضة تحاكي في أسلوبها نمط الأفلام السوداوية (أو السوداء)، لكن تركيبة القصة المعقدة قذفت بالفيلم إلى ما وراء الكسب المادي للفيلم. ويعرض كوبريك للمرة الأولى استثماره الجريء لحركة الكاميرا في الاتجاهات الأربع. لذلك فإن الصلة مع (أورسون ويلز) تبدو واضحة للعيان من خلال وضعيات الكاميرا المتعددة والزوايا المنحرفة والتركيز الشديد في التصوير.

صدر فيلم "**القتل**" في ٢٠ أيار ١٩٥٦، ونشرت مجلة (التايم) بتاريخ ٤ حزيران مقالا بعنوان "الأفلام الجديدة" أفاد بالتالي: "لقد أظهر المؤلف/المخرج ستانلي كوبريك البالغ من العمر ٢٧ سنة في فيلمه الروائي الطويل الثالث جرأة في الحوار وحركة الكاميرا منذ أن شهدت هوليوود أورسون ويلز الجموح الذي حقق شهرة على المستوى العالمي، وهذا ما جعل صولجان هوليوود الآن في يد ستانلي كوبريك."

بدأ كوبريك بتطوير فلسفة تتناول ناحية التصوير السينمائي في أفلامه. فولعه وحبه الشديد لصناعة الأفلام له جذوره في الصور الفوتوغرافية المتوازنة التي شكلت هاجسا عنده منذ صباه. اعتبر كوبريك أفلامه القصيرة وأول اثنين من أفلامه الروائية كتجربة مراهقة، بينما كان "**القتل**" إنتاجه الأول في هيئة تحالف غير رسمي. وبدأ كوبريك باستثمار

كافة أدواته السينمائية كوسيط لفهم واستيعاب رؤيته التصويرية. كانت الأفكار الرئيسة في أفلامه تنمو وراء نطاق الوعي. فكوبريك الوجودي في أعماقه والمؤمن بالقضاء والقدر انجذب نحو المادة الأدبية التي كانت تحاكي رؤيته القاتمة المتنامية. من الناحية الفوتوغرافية، كان يبحث عن عناصر التصوير السينمائي ليعيد ابتكارها من جديد بهدف استخدامها لغاياته الخاصة.

كما أصبحت معيّنة الكاميرا التي استخدمها لتحديد وتخطيط اللقطات جسرا مهما يربط بين عينه الداخلية والنتيجة النهائية على المادة الفيلمية. فمعيّنة الكاميرا أتاحت للمصور تشكيل الصور واستعراضها قبل وأثناء تصوير الفيلم. كان كوبريك كثيرا ما يتأمل الصور التي يراها عبر معيّنة الكاميرا، مما جعله يطور نظرية خاصة بذلك. ويشرح (الكسندر سينغر) نظام التركيز حيث يصيب الضوء لوحاً زجاجياً مما يتيح لمعيّنة الكاميرا التركيز على صورة معينة إذا كانت تبدو مشوشة وغير واضحة. "قال ستانلي ذات مرة "أريد الحصول على معيّنة كاميرا ومعدات بصرية رخيصة الثمن من أجل الحصول على صور مشوهة لأنك عندما تنظر عبر معيّنة كاميرا ميتشل يبدو كل شيء رائعاً." إن معيّنة الكاميرا تمكن من الحصول على شريحة من العالم الخارجي يطوقها ظلام الصورة التي تتم ملاحظتها – تركيز الضوء واللون يحيط بهما الظلام– مما يؤدي إلى تكثيف الصورة وبذلك يظهر الأثر الناتج في أن أقرب زاوية، وحركة تحدث فجأة تتضخم لتصبح شيئا خاصا جدا. كان دوما يقول "يجب أن أفعل المزيد، فالأمر لا يقتصر على التقاط الصور الجميلة، بل ينبغي أن أقوم بتوسيع الحدود التي تقيد التصوير. وإذا بدأت برؤية ما قد يبدو كصورة جميلة سيكون عملي أقل أثرا." بالنسبة لي كان ذلك دلالة على إحساس بصري غير عادي. لقد أدرك الفرق في الأثر المرئي بين الشيء وعكسه. إن هذا الحس في السيطرة على عالمه كان شيئا خاصا جدا."

وفي حلول عام ١٩٥٨ وبعد إنجاز فيلم "**دروب المجد**"، صاغ كوبريك عقيدته الضوئية الخاصة به. وقال كوبريك لـــ (جوان ستانغ) من (نيويورك تايمز): "اعتدنا جميعا رؤية الأشياء بطريقة معينة بحيث يكون الضوء قادماً من أحد المصادر الطبيعية. إني أحاول مضاعفة هذا الضوء الطبيعي أثناء تصوير الفيلم لأن هذا يضفي إحساسا أكبر بالواقع."

عاد (ديفيد فون) ليزور إنجلترا في خريف ١٩٥٥، ثم ذهب إلى باريس في صيف ١٩٥٦ لمشاهدة عرض لفرقة باليه نيويورك التي كانت في فرنسا ضمن جولة عالمية،

والتقى هناك بـــ (سوبوتكا). ويذكر (فون) عن هذا اللقاء: "استنتجت منها في ذلك الوقت بأن زواجها من ستانلي كان مهلهلا وغير مستقر." وفي تشرين الأول ١٩٥٦ عاد (فون) إلى نيويورك واتصل بكوبريك و(سوبوتكا) في لوس أنجلوس. ويذكر (فون): "قالا لي 'لم لا تأتي لزيارتنا؟' كان أحد أصدقائي يتجه بسيارته إلى تلك المنطقة فذهبت معه لأن ستانلي أخبرني 'سأتدبر لك عملا هنا.' لم أعرف ما هي طبيعة العمل الذي تحدث عنه لكنني أحسست بأنه سيتدبر لي عملاً ما في الإستوديو. فذهبت إلى هناك، لكنني اكتشفت أن الأوضاع بينه وبين سوبوتكا كانت مزرية. كان ستانلي يغادر منزله كل صباح متجها إلى الاستوديو تاركا روث وحيدة في المنزل. كانت روث تخشى أن ينتهي بها الأمر كأمها. كان والد روث مهندسا معماريا بارزا وبرفسورا في جامعة بيتسبرغ. كان لديه عشيقة في تلك المدينة لكنه كان يعود لمنزله للبقاء مع جيسيللا، والدة روث، التي كانت راضية بحياتها وقبلت بهذا الوضع غير السوي. لذلك لم ترغب روث أن تبقى وحيدة في المنزل لتجهز وجبة العشاء لستانلي لدى عودته من العمل – ويبدو أن هذا ما رغب به ستانلي بالفعل. لذلك كان الوضع بين ستانلي وروث تعيسا."

وجد (فون) أن التوتر بين الزوجين لا عصبية فيه، فدعا الشخص الوحيد الذي يعرفه في هوليوود (غافين لامبرت) لحل هذا الخلاف الزوجي. لكن (سوبوتكا) قررت العودة إلى نيويورك حيث كانت شركة رقص الباليه تستعد لإجراء تدريبات جديدة. وقال كوبريك لـــ (فون): "لست مضطرا للبقاء هنا إذا لم تكن لديك الرغبة في ذلك." فأقرضه ثمن تذكرة الطائرة للعودة إلى نيويورك.

بقي (فون) و(سوبوتكا) صديقين ممتازين. وفي عام ١٩٦٤ أخبرت (سوبوتكا) (فون) الذي ذهب للهند في إطار جولة مع شركة (ميرس كنينغهام للرقص) بأنها وجدت شقة فارغة في نفس البناء الذي سكنا فيه سوية في السابق. وسجلت (سوبوتكا) اسم صديقها على عقد الإيجار كي يستطيع الحصول على الشقة.

لقد بدأ زواج كوبريك الثاني بالانحلال في الوقت الذي بدأ فيه فيلمه "**القتل**" بتعزيز مهنته في الإخراج.

الفصل (٨)

هذا هو ستانلي كوبريك

- كانت بداية الفيلم تشبه لوحة أحادية اللون مرسومة بالوحل.

(كير دوليا)

- اعتبر ستانلي عالماً سينمائياً لا يهتم بالتكنولوجيا دائما فحسب، بل بالدوافع البشرية ايضاً.

(ريتشارد آندرسون)

بينما كان فيلم "**القتل**" يستأثر بأنظار وأسماع العاملين في هوليوود ممن كانوا يبحثون عن اتجاهات وتيارات جديدة ومواهب حية، لفت هذا الفيلم انتباه (دور سكاري) الذي كان مدير الإنتاج في شركة MGM. كان (سكاري) يعمل لدى (ديفيد و. سيلزنك) واستوديوهات RKO وكان من قلائل المديرين التنفيذيين الذين حاولوا مقاومة القائمة السوداء خلال عهد السيناتور (ماكارثي) في هستيريا التصدي للشيوعية آنذاك.

شاهد (سكاري) فيلم "**القتل**" قبل أن تتخذ (يونايتد آرتيستس) قرارها المفاجئ بإصدار الفيلم على نحو عاجل. كان متحمسا للفيلم ولمن قام بصنعه أيضا وحاول معرفة فيما إذا كان "**القتل**" مازال يعاني من صعوبة في التوزيع قابعا في انتظار فرصة العرض. لكن (هاريس) أخبر (سكاري) أن (يونايتد آرتيستس) وافقت آخر الأمر على إصدار الفيلم. فقال (سكاري) لـــ (هاريس): "أود أن تحظى MGM بهذا الفيلم". وقد عبر (سكاري) عن رغبته هذه عندما عاد إلى (يونايتد آرتيستس) للتفاوض معهم حول شراء الفيلم كي يتسنى بيعه إلى MGM من أجل أن يلقى الفيلم المعاملة المناسبة. فكان رد استوديوهات (يونايتد آرتيستس) "نحن لا نعمل على صناعة الأفلام ثم نسعى لبيعها." ومع أن (سكاري) فشل في

الحصول على فيلم "**القتل**" إلا أن شركة (هاريس – كوبريك) ظلت تثير اهتمامه. وانتقلت شركة (هاريس – كوبريك) الصغيرة إلى MGM تحت رعاية (سكاري). وتم إبرام الصفقة من جانب (فيل جيرش) من (وكالة جاف) التي ثابرت على مواصلة دعمها لشركة (هاريس – كوبريك) ولفيلم "**القتل**" على حد سواء.

بعد أن تمركز (هاريس) وكوبريك في MGM انطلقا للبحث عن مشروعهما الأول لصالح (ليو) الأسد المزمجر. وبدءا الحديث في صلب الموضوع. كان الجانبان مهتمين بالأدب والمؤلفات الجيدة. لقد استطاع (هاريس) وكوبريك التعامل مع المؤلفين ولكن في نفس الوقت كانا يعرفان حدودهما من حيث ابتكار قصة أصلية. ووافق الجانبان على صنع فيلم يدور موضوعه حول الحرب. (هاريس) كانت لديه الخلفية العسكرية بما أنه أدى خدمته الإلزامية في الجيش بعكس كوبريك الذي لم يلتحق بالجيش ومع ذلك كانت الحرب والشؤون العسكرية موضوعا طالما استقطب اهتمامه، خصوصا أن هذا الموضوع يتوافق مع اهتمامه بالشطرنج الذي يعتبر من أقدم ألعاب المعارك علاوة على حسه المتأصل في النظام والتنظيم. كان كوبريك مفتونا بشيء اسمه استراتيجية القادة.

لقد شغلت عبثية الحرب ونزعة الإنسان القاتمة وميله للدمار مخيلة كوبريك فشكلت له مصدرا استوحى منه فيلمه الروائي الطويل الأول "**الخوف والرغبة**" الذي اتصف بالوجودية. وقال كوبريك عام ١٩٥٨: "إن استنفاذ طاقة الجندي إنما يعود إلى أن الظروف المحيطة به يعلوها التوتر. وبالرغم من أهوال الحروب فإنها عبارة عن دراما صافية وربما السبب في ذلك هو أن الحرب هي إحدى الحالات القليلة المتبقية حيث يستطيع الإنسان الوقوف للإعلان عن معتقداته ومبادئه." بما أن الحرب كانت الموضوع الذي وقع عليه الاختيار، تبادر إلى ذهن كوبريك كتاب قرأه أيام الصبا في مدرسته الثانوية وحمل عنوان "دروب المجد" للمؤلف (همفري كوب)، ولم يفارق هذا الكتاب أبدا مخيلة كوبريك. "كان هذا الكتاب واحدا من كتب قليلة قرأتها بهدف الاستمتاع عندما كنت طالبا في المدرسة الثانوية. وأذكر أني وجدته في مكتب والدي فبادرت إلى قراءته ريثما يفرغ من معاينة أحد المرضى."

نشرت هذه الرواية عام ١٩٣٥ ثم اقتبسها مسرح برودواي في عمل مسرحي. صاغ (همفري كوب) قصته المريرة الدالة على الأسى والألم حول ثلاثة جنود في الحرب العالمية الأولى ممن حكم عليهم بالإعدام في فرنسا بتهمة الجبن بقصد إخفاء وتمويه

الأفعال الرهيبة التي ارتكبها أحد الجنرالات الذي كان مستعدا لقتل رجاله من أجل تلبية طموحه وخياله المريض.

استوحي عنوان الرواية من قصيدة للشاعر (توماس غراي) حملت عنوان "مرثاة ألفت في مدفن كنيسة الريف" حيث حذر الشاعر بقوله "إن دروب المجد مصيرها القبر." ترك هذا الكتاب أثرا دائما في كوبريك. فقرأ الرواية مجددا وصرح بأنها ستكون مشروعه التالي. وبعد أن وضع كوبريك الكتاب في نيويورك، أرسل نسخة عنه إلى (جيمس ب. هاريس) في لوس أنجلوس. فقرأ (هاريس) الكتاب وأعلن تأييده المطلق لشريكه. وسارع للحصول على حقوق ملكية الرواية. واتفق (هاريس) وكوبريك على تقديم الرواية إلى (دور سكاري).

لم يتحمس (سكاري) لرواية "دروب المجد". ويذكر (هاريس) عن ذلك: "لقد قال أنه بعد فيلم '**شارة الشجاعة الحمراء**' انخفض مستوى حماس الجمهور للأفلام المناهضة للحرب. 'إنه كتاب عظيم ولكن للأسف لا يجدي نفعا هنا.'" كانت هذه هي الكلمات التي وجهها (سكاري) للثنائي المحبط. ثم أضاف: "إذا رغبتما باختيار أحد المواضيع المتوفرة لدينا، سنناقش هذا الأمر." ثم أرشدهما إلى قسم الأعمال الأدبية التابع لـــ MGM كي يتسنى لهما البحث في أرشيف كتب الاستوديو.

وبينما كانا يستعرضان مئات العناوين، وقع نظرهما على رواية بعنوان "السر الملتهب" من تأليف (ستيفان زويغ). تذكر كوبريك قصة طفل يحاول حماية أمه عندما يكتشف والده أنها على علاقة غرامية مع شخص آخر. وابتهج كوبريك لاختيار هذه القصة لتكون أول مشروع لهما مع MGM . لكن (هاريس) كان أقل حماسا من كوبريك ومع ذلك اتفق الصديقان على عرض هذه الرواية على (سكاري) الذي أعطاهما الضوء الأخضر للبدء بالمشروع.

نص العقد المبرم مع MGM أن تقوم شركة (هاريس – كوبريك) بكتابة نص الفيلم وإنتاجه وإخراجه خلال أربعين أسبوع لقاء أجر قدره ٧٥٠٠٠ دولار، وهو مبلغ أقل من الأجر المحدد لوكيلهما. كان (سكاري) مهتما بتنمية المواهب الجديدة لكنه في نفس الوقت كان مديرا تنفيذيا جيدا. ورد اسم كوبريك في "**القتل**" على أنه كاتب السيناريو ومخرج الفيلم، بينما ورد اسم (هاريس) على أنه المنتج. لكن (جيمس ب. هاريس) وستانلي كوبريك أدركا ضرورة العمل مع المؤلفين المتخصصين في هذا المجال. في المرة السابقة

أضاف كوبريك إلى معلومات شريكه نبذة عن (جيم تومبسون)، وهاهو الآن يقترح عليه اسم كاتب آخر يثير الاهتمام: (كالدر ويللنغهام).

كان (كالدر ويللنغهام)، البالغ من العمر آنذاك ٢٣ سنة، روائيا ألّف الأعمال التالية: "النهاية كإنسان" و"جيرالدين برادشو" و"الوصول إلى النجوم" و"الطفل الطبيعي" و"كي تأكل الخوخ" (وهذه الرواية الأخيرة كانت قد نشرت لتوها عام ١٩٥٥). و(كالدر) من سكان جنوب الولايات المتحدة وولد في أتلانتا، لكنه نشأ وترعرع في روما وجورجيا. غادر (ويللنغهام) الجنوب الأمريكي في صباه بحثا عن حظه ومستقبله الأدبي في مدينة نيويورك. ثم سكن مع زوجته وأطفاله في منطقة البحيرات في (نيو هامبشر) عام ١٩٥٣. إن الصفات التي تمتع بها (ويللنغهام) من روح السخرية والتهكم والوحشية والأفكار الجهنمية التي تسكن عقل العسكر، جعلته شخصية مثالية للتعاون بالنسبة لكوبريك.

أحجم (سكاري) أول الأمر عن فكرة استئجار كاتب لنص الفيلم مشيرا إلى فكرة توزيع حصة الأرباح ذاتها على ثلاثة أطراف بدلا من اثنين، لكن (هاريس) وكوبريك أقنعا (سكاري) أخيرا بأن (ويللنغهام) كان الشخص المناسب لاقتباس القصة عن رواية "السر الملتهب". لكن (كالدر ويللنغهام) كان في ذلك الوقت موجودا في جزيرة سيلان لإجراء بعض التعديلات على سيناريو فيلم "**جسر على نهر كواي**" من إنتاج (سام سبيغل) وإخراج (ديفيد لين). لذلك اضطر (هاريس) وكوبريك انتظار عودته. لقد بدأ ناقوس العد العكسي للأربعين أسبوعا يدق.

استمرت شركة (هاريس - كوبريك) بالعمل كشركة ذات كيان مستقل لإنتاج الأفلام حتى أثناء تعاقدها مع MGM ، وظلت هذه الشركة مؤلفة من (جيمس ب. هاريس) وستانلي كوبريك فقط. وقامت MGM بتزويدهما بمكتب وسكرتيرة في مقرها نفسه، وطلبت منهما الالتزام بمواعيد الدوام الخاصة بالاستوديو. إلا أن كوبريك كان بعيدا في طبيعته عن العمل الوظيفي، فقد اعتاد النوم لفترات قصيرة والعمل بشكل مستمر، لكن طبيعة عمل كوبريك ليست بالعمل المكتبي البحت. ويقول (هاريس): "أذكر عندما استدعاني أحد المديرين ذات مرة وسألني 'أين شريكك؟ أين كوبريك؟' فأجبته 'إنه في المنزل يعمل على السيناريو. هل تعتقد أننا في ميدان سباق أو ما شابه؟' فكان رده 'لكنه لا يأتي للاستوديو.' فقلت 'وأي فرق في ذلك. أنه يعمل على السيناريو.' فجاء الرد 'وكيف نعرف الحقيقة؟' فقلت 'لأني أخبركم بذلك. وهذه هي

الطريقة لمعرفة ما تسأل عنه. أنا لست كاذبا. نحن نريد صناعة الأفلام. ما هي الفائدة التي سنجنيها من المراوغة؟"

بعد مضي نصف مهلة الأربعين أسبوع المحددة لصنع الفيلم حسب العقد عاد (كالدر ويللنغهام) من جزيرة سيلان وبدأ العمل على اقتباس رواية "السر الملتهب". وفي نفس الوقت، أوكل (هاريس) وكوبريك مهمة اقتباس كتاب "دروب المجد" إلى (جيم تومبسون) بالرغم من الرفض الصريح الذي عبرت عنه MGM لهذا الاختيار الأولي من جانب (هاريس) وكوبريك.

وأخذت الأسابيع تنقضي الواحد تلو الآخر بينما كان سيناريو "السر الملتهب" قيد الإنجاز، فأصبح الأمر جليا بالنسبة لـــ (هاريس) وكوبريك أنه لن يكون بمقدورهما تنفيذ الالتزامات الواردة في العقد المبرم مع MGM ، ومع ذلك استطاعوا تسليم مسودة أولية عن النص لكنها كانت بحاجة لمراجعات عديدة. ثم أنذرت سياسة شركة MGM بحدوث المتاعب عندما جرى استدعاء (دور سكاري) على نحو مفاجئ لحضور اجتماع هام لمجلس إدارة MGM في نيويورك. وبعد أن غادر (سكاري) إلى منطقة الساحل الشرقي، استدعى (بيني ثو)، المدير التنفيذي في MGM ، (جيمس ب. هاريس) إلى مكتبه. في هذه الأثناء وخلال اجتماع مجلس الإدارة الذي ساده التوتر في نيويورك، أُقيل (دور سكاري) من منصبه كرئيس قسم الإنتاج في MGM ، وبذلك خرج العقد الذي وقعته شركة (هاريس – كوبريك) عن مجال سيطرة (سكاري). وفي مكتب MGM بلوس أنجلوس، قال (ثو) لـــ (هاريس): "نريد إلغاء العقد لأننا لا نعتقد بأن العمل الذي تقومان به سيصدر عنه فيلم سينمائي. كما نعتقد بأن السيناريو ما يزال بعيدا عن الإنجاز حتى الآن. لذلك نرى أنه من الأفضل إلغاء هذا المشروع."

ويذكر (هاريس): "لم أكن مستعدا للاستسلام فقلت له 'حسن .. ينبغي أن أناقش الأمر مع شريكي.'" كان (هاريس) يفكر بالسيولة النقدية الموجودة لدى شركة (هاريس – كوبريك) لاسيما أنها كانت تعتمد الدخل الوارد من MGM . وأعلن (ثو) قائلا: "ليس هناك ما يستدعي النقاش. فهذا قرار نهائي." وبذلك أنهى (ثو) الاجتماع.

أسرع (هاريس) إلى جهاز الهاتف واتصل بمقر MGM في نيويورك دون أن يدري ماذا حلّ بمصير (سكاري) وبأن الشركة فصلته من عمله. ويذكر (هاريس): "لقد جعلته

يخرج من اجتماع مجلس الإدارة بحجة أن الاتصال كان لسبب طارئ. أخبرته بما حدث معنا وذكرته أننا كأولاده وأنه هو الذي أحضرنا إلى MGM . فقال "إني أواجه الآن هنا مشاكل خاصة بي يا جيمي."

ثم علم (هاريس) بأمر فصل (سكاري) من MGM . واستلمت شركة (هاريس - كوبريك) رسالة مسجلة من MGM تعلمهم فيها أنهما تخلفا عن تنفيذ العقد الموقع معها. فقد تناهى إلى علم الاستوديو أن (هاريس - كوبريك) كانت تعمل ليلا على "**دروب المجد**". في الحقيقة لم يعتبر العمل في مشروع ثان خرقا فظيعا للاتفاقية الموقعة بين الطرفين، إلا أن هذا الأمر شكل الذريعة المطلوبة لـــ MGM لإنهاء عقد "السر الملتهب" (الذي أصبح في وقت لاحق فيلماً سينمائياً). وبذلك انتهت العلاقة بين (هاريس - كوبريك) و MGM .

كان كوبريك يرتب عملا إضافيا مع (جيم تومبسون) لكتابة مسودة لـــ "دروب المجد"، لكن بعد تلك التطورات انصب التركيز والاهتمام كله على صناعة فيلم "**دروب المجد**".

عندما أُنجزت كتابة نص الفيلم خطرت على بال كوبريك فكرة بيع المشروع. فجمع كوبريك و(هاريس) عددا من أصدقائهما الذكور وتدبرا إلباسهم زيا فرنسيا يعود للحرب العالمية الأولى، وذهبا بهم إلى إحدى الغابات من أجل تصويرهم فوتوغرافيا. وكان كوبريك و(هاريس) قد أجريا قبل ذلك بحثا فوتوغرافيا ووجدا بعض صور الحرب العالمية الأولى التي نالت إعجابهما. ثم استعمل كوبريك مهاراته كمصور صحفي وبدأ بالتقاط الصور فأحيا بذلك أجواء الحرب العالمية الأولى في هذه الصور. "كان الأمر مضحكا عندما رأيت اثنين من أصدقائي أحدهما يعمل نادلا في مطعم والآخر عازف كمان في فرقة يونيفرسال بين الأشخاص الذين مثلوا دور الجنود الفرنسيين."

وُضعت هذه الصور على غلاف السيناريو. ومثل الإعلان التجاري السابق لفيلم "**القتل**"، كانت الصورة التي التقطها كوبريك في الغابة دلالة على أن (هاريس - كوبريك) عبارة عن شركة إنتاج سينمائي مستقلة مبدعة سبقت في ظهورها شركات (كانون) و(كارولكو) و(نيولاين) و(ميراماكس).

ذهب (هاريس) إلى (يونايتد آرتيستس) حاملا معه مشروع "**دروب المجد**"، لكن المدير التنفيذي (ماكس يونغستين) أخبر المنتج الشاب أنه لن يقبل بهذا المشروع إلا إذا جرت إعادة كتابة السيناريو أو وافق أحد كبار نجوم السينما على لعب دور البطولة في هذا الفيلم.

فقام (كالدر ويللنغهام) بإعادة كتابة النص السينمائي الذي ألفه كوبريك و(جيم توميسون) أول الأمر، ثم طرح النص على (يونايتد آرتيستس) التي رفضت المشروع للمرة الثانية وأخبرت شركة (هاريس - كوبريك) بأن إصدار فيلم كهذا سيسبب حظر عرضه حتما في فرنسا. لكن (هاريس - كوبريك) استطاعت تحقيق الشرط الذي وضعته (يونايتد آرتيستس) المتمثل في إيجاد نجم سينمائي متفوق ليلعب دور البطولة في "**دروب المجد**".

كان (كيرك دوغلاس) عام ١٩٥٦ من كبار نجوم هوليوود الذي تميز بوسامته وبنيته القوية وذقنه البارزة ذات الغمازة وصوته العاطفي. وقد نال (دوغلاس) ترشيحا لجائزة الأوسكار عن أدواره في فيلم "**البطل**" و"**الشرير والحسناء**" و"**الرغبة في الحياة**" (الذي لعب فيه (دوغلاس) دور الرسام البائس "فنسنت فن كوخ").

أسس (دوغلاس) شركة للإنتاج السينمائي عام ١٩٥٥ وأطلق عليها لقب (برينا للإنتاج السينمائي) تيمنا باسم والدته (برينا). وكان هدف (دوغلاس) من هذه الشركة إنتاج الأفلام مع غيره من نجوم السينما بالإضافة إلى الدعاية والإعلان عن السيارات الجديدة. كان (دوغلاس) دائم الاهتمام بالحصول على الممتلكات واكتشاف المواهب.

أراد (هاريس) وكوبريك أن يلعب (كيرك دوغلاس) دور الكولونيل (داكس) بطل فيلم "**دروب المجد**". فأرسل وكيلهما نسخة من السيناريو إلى (دوغلاس) للاطلاع عليها.

كان (دوغلاس) قد شاهد فيلم "**القتل**" في ذلك العام وأعجب به كثيرا. لذلك وافق هذا الممثل البالغ من العمر ٤٠ سنة على ترتيب لقاء مع مخرج هذا الفيلم الذي كان عمره آنذاك ٢٨ سنة. سأل (دوغلاس) خلال هذا اللقاء كوبريك فيما إذا كان في جعبته مشروع جديد في الأفق، فذكر له كوبريك "**دروب المجد**" وأخبره أنه يواجه المتاعب في تصوير الفيلم مع أحد الاستوديوهات الشهيرة.

حصل كوبريك على رد سريع كالبرق من (دوغلاس) بالنسبة للسيناريو. ويقول (كيرك دوغلاس) في كتاب قصة حياته الذي حمل عنوان "ابن الصعلوك": "لا أظن ياستانلي أن هذا الفيلم سيجني أية أرباح ومع ذلك أعتقد أنه ينبغي علينا صنع الفيلم."

كان (كيرك دوغلاس) متحمسا لصناعة هذا الفيلم، لكنه كان مشغولا في ذلك الوقت بسبب التزام مسبق بتمثيل إحدى المسرحيات.

بما أن (هاريس) وكوبريك لم يكن في نيتهما الانتظار شرعا في البحث مجددا عن نجم سينمائي آخر يلعب دور الكولونيل (داكس). وخلال هذا البحث عن الممثل المطلوب، تلقى (هاريس) وكوبريك مكالمة هاتفية من المخرج (ويليام وايلر) والممثل (غريغوري بك). كان هذين الشخصين من أرباب هوليوود يعملان على تطوير فيلم طفرة فنال فيلم "**القتل**" إعجابهما الشديد لدرجة أنهما رغبا بالحصول على قسط من "سحر" (هاريس – كوبريك) السينمائي وزجّه في سيناريو (وايلر – بك). وبالطبع شعر (هاريس) وكوبريك بالإطراء لهذا العرض. ويذكر (هاريس) بقوله: "في الحقيقة شعرنا بإطراء كبير وأعجبنا عرض زيارتهما. لكن الفكرة التي كانت تدور في الذهن هي كيف نجعل غريغوري بك يقبل بالتمثيل في '**دروب المجد**'. كنا نعرف أنه يكنّ لنا الودّ والاحترام فلماذا لا نعرض عليه السيناريو فربما استطعنا إبرام صفقة تجارية معه. إذا كانوا يريدون منا أن 'نعبث' بنص فيلمهم على طريقة هاريس – كوبريك، ربما استطعنا أن نحصل على غريغوري بك."

وبالفعل تدبر (هاريس) وكوبريك إقناع (بك) كي يطلع على سيناريو "**دروب المجد**". بالرغم من إبداء رغبته في التمثيل بالفيلم، إلا أنه كان مثل (كيرك دوغلاس) مرتبطا بمشاريع عديدة أخرى ولم يكن بوسعه تحديد تاريخ معين للعمل.

استمر (هاريس) وكوبريك بالبحث عن نجم سينمائي للدخول في هذا المشروع العسير. كانت قصة الفيلم تدور حول الحرب العالمية الأولى وهذا يعني أنه لا وجود للوجه النسائي في الفيلم. ويقول (هاريس): "هذا ما دفع بالاستوديوهات للإحجام عن قبول فيلم كهذا خصوصا مع اقتراب عيد الميلاد ورأس السنة الميلادية. كان هناك بعض الوكلاء ممن لا يتيحون لممثليهم فرصة لقراءة نص الفيلم. لقد حاولنا كثيرا إيجاد شخص يلعب دور البطولة في الفيلم، إلا أن جهودنا باءت بالفشل."

في الوقت الذي خاب فيه أمل (هاريس – كوبريك) في العثور على من يلعب دور الكولونيل (داكس)، عاد (كيرك دوغلاس) إلى الساحة من جديد. فقد حدثت بعض التغييرات في برنامجه المتعلق بالمسرحية التي سيؤديها. اتصل (دوغلاس) بكوبريك و(هاريس) ليستفسر فيما إذا كان دور الكولونيل (داكس) مازال شاغرا بانتظار من يلعبه، وبعبارة أخرى كان (دوغلاس) يسعى لدور البطولة في فيلم "**دروب المجد**".

كان (راي ستارك)، وكيل (كيرك دوغلاس)، وكيلا أدبيا يمثل (بن هيخت) ووكيلا موهوبا ومتنفذا لشركة (فيماس آرتيستس) (مشاهير الفنانين) - كانت (مارلين مونرو) و(ريتشارد بيرتون) من أبرز زبائنه الدائمين. وفي ذلك الوقت كان (ستارك) في الأيام الأخيرة من مهنته كوكيل سينمائي لأنه كان في صدد تأسيس شركة خاصة به باسم (شركة إنتاج الفنون السبعة) عيّن فيها (إيليوت هايمان) مديرا تنفيذيا للإنتاج. ويذكر (هاريس) بقوله: "يبدو أنها كانت الصفقة الأخيرة التي عقدها ستارك لصالح دوغلاس فأراد أن تكون استثنائية في طبيعتها كي يترك انطباعا دائما لدى دوغلاس."

عقد اجتماع يوم السبت في (بام سبرينغ) ضم (جيمس ب. هاريس) وستانلي كوبريك ووكيلهما (روني لوبين) و(كيرك دوغلاس) و(راي ستارك). كان (هاريس) وكوبريك يرغبان بصناعة فيلم "**دروب المجد**" وتوفرت لديهما الإمكانيات والعزم لإنجاز هذا المشروع، لكن افتقر كلاهما للنفوذ السياسي والحنكة اللازمة في إبرام العقود. لذلك وضع (ستارك) شروطا صعبة في الاتفاقية التي ستوقع بين (هاريس - كوبريك) و(كيرك دوغلاس) وحاول أن تكون تلك الشروط قدر الإمكان لصالح زبونه (دوغلاس). اشترطت هذه الاتفاقية أن يكون الفيلم تحت رعاية (شركة برينا للإنتاج السينمائي) وأن يتقاضى (دوغلاس) أجرا قدره خمسين ألف دولار لقاء دوره في "**دروب المجد**". كما وردت تفاصيل كثيرة أخرى في العقد بما فيها تأمين لإقامة من الدرجة الأولى وكادر جيد للعمل في موقع التصوير، بالإضافة إلى تسليم نسخة من الفيلم ١٦ ملم. ويذكر (هاريس) أيضا: "إن الشيء الفظيع في هذا العقد هو أن تقوم شركة هاريس - كوبريك بتوقيع اتفاقية مع برينا لخمسة أفلام، بحيث يلعب دوغلاس دور البطولة في اثنين من أصل هذه الأفلام الخمسة، وهذا يعني أنه تعين علينا العمل لدى كيرك دوغلاس في هذه المرحلة من أجل بناء مستقبلنا السينمائي."

مع أن العقد كان صارما في شروطه لكن (هاريس) وكوبريك كان لديهما الإحساس بأن (كيرك دوغلاس) قادر على إنجاز الفيلم. وهذا ما حدث بالفعل. فقد أحضر ذلك الممثل القوي "**دروب المجد**" إلى (يونايتد آرتيستس) التي أخبرته بدورها عن عدم اهتمامها بهذا الفيلم. لكن النفوذ السياسي الذي تمتع به (دوغلاس) كان مثمرا في أن لفت انتباه (يونايتد آرتيستس) إلى فيلم "**الفايكنج**" الذي سيصوره (دوغلاس) لـ (يونايتد آرتيستس) في حلول فصل الصيف، ونوّه بأن العديد من الاستوديوهات تتنافس لتصوير "**دروب المجد**" - مع أن

الاستوديوهات الكبيرة في واقع الأمر خذلت (هاريس) ولم يحظ الفيلم باهتمام أي منها. ثم طرح (دوغلاس) عرضا يصعب رفضه من جانب (يونايتد آرتيستس): إما أن تقوم (يونايتد آرتيستس) بتصوير "**دروب المجد**" مع فيلم "**الفاكينج**" علاوة على الإيرادات التي سيحققها الفيلم أو أنه سيلجأ إلى استديو آخر. لذلك رضخت (يونايتد آرتيستس) لعرض (دوغلاس) ووافقت على صنع "**دروب المجد**". فانتقلت شركة (هاريس - كوبريك) إلى مقر شركة (برينا) في بيفرلي هيلز.

انكب كوبريك على دراسة أبحاث كثيرة تتناول الحرب العالمية الأولى وأمضى ساعات طويلة يطلع بدقة على مجموعات صور الحرب العالمية الأولى في مكتبة لوس أنجلوس، بالإضافة إلى أبحاث حول حرب الخنادق.

أصبح "**دروب المجد**" الآن يتمتع بدعم أحد أشهر الاستوديوهات ونجم سينمائي معروف، ولكن ظلت شركة (هاريس - كوبريك) تعمل بميزانية ضئيلة. وافقت (يونايتد آرتيستس) على تمويل الفيلم بمبلغ ٨٥٠,٠٠٠ دولار، بينما كانت الكلفة الإجمالية للفيلم تتراوح بين ٩٣٥,٠٠٠ دولار و٩٥٤,٠٠٠ دولار، في الوقت الذي سيتقاضى فيه (كيرك دوغلاس) ٣٥٠,٠٠٠ دولار، أي أكثر من ثلث الميزانية كلها. وانخفض نصيب المخرج والمنتج إلى ٢٠,٠٠٠ - ٢٥,٠٠٠ دولار فقط. وكان (هاريس) وكوبريك سيجنيان بعض الأرباح في حال حقق الفيلم إيرادات جيدة. وحتى في هذه الحالة سيكون نصيب (هاريس - كوبريك) ٦٠%، بينما تذهب الـ ٤٠% لصالح (يونايتد آرتيستس).

قررت شركة (برينا) وشركة (هاريس - كوبريك) تصوير الفيلم في ميونيخ بألمانيا لأن فكرة الشعور المعادي لفرنسا في الفيلم جعلت تصويره شبه مستحيل في فرنسا، بالإضافة إلى أن ميونيخ تتمتع بالأراضي والعمران المناسبين لتصوير القصة.

انطلق كوبريك و(هاريس) إلى أوروبا للبدء بالأعمال التي تسبق إنتاج الفيلم. وعندما وصل (كيرك دوغلاس) إلى ألمانيا تفاجئ أن نص الفيلم قد تبدل عن النسخة الأصلية التي اطلع عليها في المرة الأولى - وهي النسخة التي كتبها (كالدر ويللنغهام). ويذكر (دوغلاس) في كتاب سيرة حياته: "عندما وصلت إلى فندق فيجاهزيتن بميونيخ كان ستانلي موجودا لاستقبالي ومعه نسخة معدلة كليا عن السيناريو الأصلي. لقد عدل كوبريك السيناريو على طريقته بمشاركة جيم تومبسون. كانت المصيبة في أن النص الجديد قد تحول إلى نسخة رخيصة المستوى تختلف عن النص الجميل الذي اطلعت عليه أول الأمر. فالحوار أصبح

مروعا ومبتذلا. ومن بعض العبارات التي ستنطق بها شخصيتي في الفيلم: 'رأسك كبير وأنت أكيدّ من أن الشمس تشرق وتغرب في رأسك لدرجة أنك لست بحاجة لحمل عيدان الثقاب' .. 'أنت الوحيد العاقل في هذا العالم. هل تعتقد أنهم صنعوا دماغك وتخلصوا من النموذج الأصلي؟' .. 'لدينا كمية من رقائق الذرة تتسع لملئ جمجمة' .. وأحاديث مشابهة ملأت صفحات الحوار واستمرت حتى النهاية السعيدة عندما وصلت سيارة الجنرال مسرعة لتوقف فرقة الإعدام عن تنفيذ الحكم بأحدهم. كما تبدل حكم الإعدام في موضع آخر بالسجن لمدة ثلاثين يوما في غرفة الحرس. ثم تقوم شخصيتي الكولونيل داكس بالسير مع الجنرال الشرير روسو الذي يستمر بالقتال طوال الفيلم ومصاحبته لاحتساء المشروب، بينما يلف الجنرال ساعده حول كتفي."

"استدعيت ستانلي وهاريس إلى غرفتي وقلت 'هل كتبت الحوار بنفسك ياستانلي؟' فأجاب 'أجل'. لقد تميزت شخصية كوبريك بالهدوء الفظيع ولا أذكر أبدا أني سمعته يوما يرفع صوته أو رأيته في حالة انفعال. كان ينظر إلى الجميع بعينيه الواسعتين الكبيرتين. فقلت 'لماذا فعلت ذلك ياستانلي؟' فردّ بهدوء 'كي أجعل منه فيلما تجاريا. إني أريد كسب المال.' فطار صوابي وثار غضبي ونعته بجميع الصفات السيئة وقلت 'لقد أتيت إلي ومعك سيناريو قام أشخاص آخرون بإعادة كتابته. كان النص الأصلي يرتكز على كتاب جيد ومعروف وقد أعجبني ذلك النص. لقد أخبرتك أني لا أعتقد بأن الفيلم سيكون تجاريا لكني رغبت بالقيام به. وقد حصلت على المال على أساس السيناريو الأصلي وليس هذا الهراء!' ورميت بالسيناريو الجديد ليتناثر في أرجاء الغرفة وقلت 'سنرجع للنص الأصلي أو لن نقوم أبدا بصنع الفيلم.' ولم ترف عين ستانلي لكلماتي. وبالفعل قمنا بتصوير السيناريو الأصلي. وأعتقد بأن الفيلم يعتبر من الأفلام الكلاسيكية المتميزة ومن أهم الأفلام السينمائية ولعله أهم فيلم قام ستانلي كوبريك بصنعه على الإطلاق."

لكن ما لبثت أن حصلت بعض المواجهات الداخلية غير المباشرة بين الجانبين. فقد جعل (دوغلاس) كوبريك يوقع على عقد يضم عدة أفلام لصالح شركة (برينا) التي كانت تقوم بإنتاج "**دروب المجد**"، إلا أن كوبريك استمر بوضع علامات كثيرة تشير إلى شركة (هاريس – كوبريك) في كل مكان في محاولة منه للمطالبة بحقوق ملكية الفيلم. مع أن (دوغلاس) لم يواجه كوبريك بالأمر لكنه كان يستشيط غضبا في داخله لمحاولة عرض الفيلم على أنه من إنتاج (هاريس – كوبريك).

كان الممثل (ريتشارد آندرسون) قد أنهى للتو عقده مع MGM حيث ظهر في أكثر من ثلاثين فيلما. التقى أحد أصدقاء (آندرسون) بكوبريك وأخبر المخرج بأنه يعرف هذا الممثل. وبما أن كوبريك كان "تهما" في متابعة كافة العروض السينمائية فقد شاهد سابقا كل أفلام (آندرسون) التي عرضت في صالات (ميترو) وأخبر صديقه أنه يود لقاء هذا الممثل. يقول (آندرسون): "لقد حضر ستانلي إلى شقتي وتبادلنا الحديث لمدة ساعتين وتركز حديثنا بشكل عام على الأفلام السينمائية دون التطرق إلى الممثلين." ويضيف (آندرسون) الذي تابع التمثيل ليظهر في أفلام أخرى مثل "**الإكراه**" و"**سبعة أيام في أيار**" و"**الثواني**" و"**المرأة البيوينة**" بالإضافة إلى المسلسل التلفزيوني "**رجل الستة ملايين دولار**" الذي لعب فيه دور العميل الحكومي (أوسكار غولدمان): "كان حلمي الدائم هو العمل في مجال الإنتاج السينمائي وصناعة الأفلام. لذلك كان لدينا أشياء كثيرة نتحدث حولها. كان فضوليا جدا حول ظهوري في صالات ميترو لمدة ست سنوات. ثم تلقيت مكالمة هاتفية ذات ليلة من جيمي هاريس سألني فيها 'ما هي وسيلة النقل التي تفضلها للسفر إلى ألمانيا؟' ثم أخذ ستانلي منه سماعة الهاتف وشرح لي القصة كلها. فقلت له أن الموضوع يثير اهتمامي. فأرسلوا لي نسخة من السيناريو."

يذكر (آندرسون) بأن كوبريك كان تواقا للمطالعة وأنه كان يمضي ساعات طويلة تحيط به الكتب من كل جانب. "لقد قرأ الكثير من مؤلفات إيمانويل كانت. وكان يمضي أحيانا النهار بأكمله قابعا في المنزل لمجرد القراءة والمطالعة والتدخين طوال الوقت: القراءة والتدخين فقط."

عندما وصل (آندرسون) إلى ألمانيا قبل تصوير الفيلم، طلب منه كوبريك أن يكون أستاذه الخاص في حوار فيلم "**دروب المجد**"، بالإضافة إلى الدور الهام الذي سيلعبه (آندرسون) في شخصية (سينت- أوبان)، الضابط الذي يحاكم الرجال ممن كتب لهم الهلاك. كان (آندرسون) يعمل مع فريق الممثلين بهدف مساعدتهم في حفظ وإتقان أدوارهم في الفيلم. كان (آندرسون) متواجداً منذ اليوم الأول في الفيلم وحتى نهاية العمل به، وهذا ما أتاح له الفرصة لمراقبة كوبريك يخرج تحفته السينمائية "**دروب المجد**".

كان كوبريك يعقد اجتماعات فردية مع طاقم ممثلي الفيلم باستثناء (آندرسون). ويبدو أن ثقته كانت كبيرة بهذا الممثل المخضرم ليلعب دور شخصية (سينت-أوبان) والتعاون مع باقي الممثلين.

واستمر كوبريك لا يوجه إلى (آندرسون) أية ملاحظة خلال أداء المشاهد الأولى من الفيلم. وخلال مشهد المحكمة العسكرية كان القضاة يجلسون خلف منصة بينما يجلس (كيرك دوغلاس) على مكتب الدفاع و(آندرسون) في الجهة المقابلة على مكتب المدعي العام. كان (آندرسون) يلعب دور (سينت-أوبان) الذي كان معاون الجنرال المعتوه (ميرو) - لعب هذا الدور (جورج ماكريدي) بمنتهى البراعة - وشعر (آندرسون) أن هذه هي اللحظة التي سيعرض فيها مهارته في التمثيل، فنهض وتوجه إلى المدعى عليه وانهال عليه بالأسئلة. ويذكر (آندرسون): "قال ستانلي 'على رسلك .. قف بالقرب من منصتك ولا تمش.' فقلت له 'أمهلني للحظة فقط ياستانلي. أريدك أن تشاهد هذا الأداء.'" كان كوبريك إنساناً رائعاً ولم يوجه لي أية ملاحظة أخرى بعد هذا الموقف. فقد راقب أدائي في تلك اللحظات وانتهز الفرصة ليضع الكاميرا خلف القضاة. لقد أعجبه صوت وقع خطوات الحذاء العسكري على البلاط الرخامي."

استفاد كوبريك من عملية مونتاج الصوت فالتقط صدى الأصوات الصادرة من القصر مع الحفاظ على الأداء الحقيقي الذي صوره دون أن يعيد تسجيل الصوت في مرحلة ما بعد الإنتاج.

كانت الأرضية الرخامية في مشهد المحكمة العسكرية تشبه رقعة الشطرنج. وعندما كانت الكاميرا تصور من مكان مرتفع يستطيع المشاهد رؤية الرجال الثلاثة يقفون كالبيادق في لعبة شطرنج بشرية. واستمر كوبريك في إيجاد اللقطات المجازية في هذه اللعبة التي طالما سيطرت على مخيلته وقولبت نظرته للعالم الذي يعيش فيه.

في يوم تصوير المشهد الافتتاحي، حيث يقوم الجنرال (برولارد) (الذي يلعبه "آدولف منجو") بالتزلف إلى الجنرال (ميرو) من أجل شن الهجوم على هضبة (آنت)، كان كوبريك قد خطط مسبقا أن يتم تحريك الكاميرا في حركة تشبه رقص الباليه لمتابعة الرجلين في هذا المشهد الذي تجري فيه حبكة الفيلم. كان كوبريك مولعا بأفلام (ماكس أوفالس). وتحدث إلى (جيمس ب. هاريس) وغيره حول أسلوب الحركة الانسيابية للكاميرا الذي اتبعه المخرج العريق في عدة أفلام منها "**أقراط سيدة الـ ..**". وصل كوبريك إلى موقع التصوير وقبل أن تتحرك الكاميرا اقترب من (ريتشارد آندرسون) وقال له بجمود: "ماكس أوفالس توفي اليوم .. وسيكون ذلك على شرفه." لقد ورث كوبريك فكرة الكاميرا المتحركة من (أوفالس)، لكنه أضاف عليها رؤيته القاتمة والكئيبة

فأصبحت الرقصة لا تمت بصلة إلى رقصة (أوفالس) الأنيقة والمفعمة بالإنسانية وإنما تحولت إلى رقصة كوبريك للقدر.

إن اليوم الأول من أداء (آندرسون) لشخصية (سينت- أوبان) في الفيلم كان في المشهد الذي يذهب فيه (ميرو) إلى مقر (داكس) الموجود تحت الأرض كي يوجه إليه الأوامر لاحتلال هضبة (آنت). ويذكر (آندرسون): "بعد تصوير لقطتين التفت إلى ستانلي وقلت له 'إن هذا مثير'. فسأل ستانلي مستفسرا 'ماذا تقصد بمثير؟ إن الأمر يشبه ما تفعله هوليوود. وقد قمت بأدوار عديدة يا ريتشارد وهذا لا يختلف عما كنت تفعله في هوليوود.' أصابني الذهول لبرهة ولم أردّ على كلماته لأني بالفعل لم أستطع أن أجيبه. لم أجرؤ أن أخبره بأن هذا التصوير مختلف والسبب هو أنك تقوم بصناعة فيلم ولا تعرف كيف ستكون النتيجة. الأمر الوحيد الذي شعرت به أن ما يقوم به كوبريك يختلف كليا عن كل ما عرفته من أنظمة تصوير الاستوديوهات. كان عمله ارتجاليا بوجود أقل قدر ممكن من الناس وكان أقل استبدادية وأقل عجرفة."

تم تصوير المشاهد الداخلية في (مدينة بافاريا للأفلام) باستوديوهات (غيسلغاستيغ) القديمة الموجودة في أطراف ميونيخ. شهد هذا الاستوديو نشاطات مكثفة لكن العمل فيه توقف خلال الحرب العالمية الثانية وفي السنوات التي تلت الحرب أيضا. أما موقع المعركة والقصر الذي تتخذه القوات الفرنسية كقاعدة لها فبعد مسافة أربعين دقيقة بالسيارة عن الاستوديو.

وفي مشاهد المعركة استخدمت الشركة حوالي ٨٠٠ عنصر من أفراد الشرطة الألمانية ليلعبوا دور الجنود الفرنسيين. كان رجال الشرطة الألمان في أوائل الخمسينيات يتلقون تدريبا عسكريا صارما لمدة ثلاث سنوات مما سهل عملية تصوير أدائهم مشاهد القتال في الفيلم. لم يدرك هؤلاء الرجال المدربون تدريبا جيدا أول الأمر أنهم سيمثلون دور الجنود المنهكين الذين سيتعرضون لقصف مدفعي متواصل. كان السيناريو ينص على تعرض عناصر المشاة للضرب وإدخالهم وسط إطارات السيارات بهدف التعذيب. أراد رجال الشرطة الألمان أن يخوضوا المعارك البطولية لإظهار شجاعتهم ووطنيتهم. لكن كوبريك تمكن في نهاية المطاف من إفهامهم بالخطر الذي يلم بالشخصيات وحالة اليأس المعنوي التي تتغلب عليهم لأن فيلم كوبريك بالأصل يدور حول عدم جدوى الحرب وعبثيتها.

استمتع كوبريك بالعمل مع الطاقم الألماني الذي يتكلم بعض أفراده الإنجليزية بصعوبة. وقال لـــ (الكسندر ووكر): "كان الألمان فنيين ممتازين وموجهين للعمل البحت." اختار كوبريك شخص ألماني-يدعى (جورج كراوس)، الذي قام قبل أربع سنوات بتصوير فيلم "**رجل على حبل البهلوان**" من إخراج (إيليا كازان)، كي يكون مدير التصوير في فيلم "**دروب المجد**". لقد أتاح العمل في ألمانيا لكوبريك فرصة تشغيل الكاميرا بنفسه واسترجاع سيطرته المباشرة على أفلامه كما كان الحال قبل إنتاج فيلم "**القتل**".

وعلى غرار فيلم "**القتل**"، لجأ كوبريك في "**دروب المجد**" للتصوير بالكاميرا المحمولة، فكان العمل بواسطة الكاميرا السينمائية امتدادا لخلفيته في التصوير الصحفي مما أضفى عنصر الواقع التسجيلي على أفلامه القصصية. ونوّه (جيمس ماناكو) بقوله: "تعتبر سينما كوبريك مخبرا يجري فيه التجارب على عناصر التباين المختلفة في النواحي الجمالية للتصوير الفوتوغرافي الثابت والسينمائي بمنتهى الدقة .. وبالنظر إلى التشابه الكبير في الناحية التكنولوجية مع التصوير الضوئي الثابت، فإن حفنة قليلة فقط من المصورين الفوتوغرافيين كُتب لهم النجاح في السينما .. لكن ستانلي كوبريك أثبت عبر سنوات طويلة أنه المخرج الوحيد الذي نجح في سدّ الثغرة بين التصوير الفوتوغرافي الثابت والتصوير السينمائي."

كان كوبريك يعزم في الأصل استخدام الأرض التابعة لاستوديوهات (بافاريا) لتصوير مشهد المعركة في الفيلم. وكانت تلك البقعة من الأرض مسرحا للعديد من الأفلام الحربية الألمانية، لكن كوبريك كان بحاجة لمساحة أكبر لإظهار المنطقة الحيادية بين الخنادق الفرنسية والأسلاك الشائكة الألمانية في هضبة (آنت).

استطلع مدير الإنتاج (جون ي. بومر) المنطقة ووجد أخيرا موقعا مناسبا لميدان المعركة لكن الأرض التي اكتشفها كانت تعود في ملكيتها إلى ما لا يقل عن ستة عشر من أصحاب الأراضي وطلب كل واحد منهم مطالب لا تطاق من شركة الإنتاج.

وقبل أسبوعين من بدء التصوير، اكتشف (بومر) مرعى خصب في الريف يملكه أحد المزارعين الذي تلكأ في الموافقة على استعمال أرضه المزروعة لتصوير المعركة التي ستتلف الأرض. لكن شركة الإنتاج تمكنت آخر الأمر من إقناعه بتأجير الأرض لصالح إنتاج الفيلم.

بدأ القسم الفني بإدارة (لودفيغ ريبر) بتحويل هذا المرعى من فترة السلام عام ١٩٥٧ إلى الجبهة الحربية الغربية التي ظهرت بين ١٩١٥ و١٩١٦. بدأت مهنة (ريبر) في هذا المجال عام ١٩٢٣ وكان "**دروب المجد**" الفيلم السادس بعد المائة الذي عمل فيه (ريبر). لقد طلب كوبريك من (ريبر) الدقة الكاملة في تحويل المرعى إلى ساحة معركة حقيقية، وساعد في تحقيق هذا الأمر (بارون أوتو فون والدنفيلز) الذي اُعتبر أبرز مرجع أوروبي حول الحرب العالمية الأولى، فاستخدمه كوبريك ليكون المستشار الفني في الفيلم.

استغرق تحويل المرعى الآمن إلى ميدان قتال في الحرب العالمية الأولى إلى ثلاثة أسابيع بالاستعانة بستين عامل اشتغلوا بفرق مناوبة على مدار الساعة. واستخدمت ست رافعات لصنع الحفر التي تسببها القنابل عادة، بالإضافة لحفر الخنادق. لقد أراد كوبريك تحويل المنطقة إلى أرض مقفرة وقاحلة من أجل إبراز عنصري المجاز والواقعية في آن واحد. وبعد إعداد الأرض بالشكل الذي يريده كوبريك، نُشرت قذائف حقيقة تعود للحرب العالمية الأولى ومعدات حربية مهجورة وغيرها من الأسلحة على كامل هذه المساحة الشاسعة. كما جرى تمديد الأسلاك الشائكة على مناطق مختلفة من الأرض بشكل يوحي بالرهبة. وعلى مسافة غير بعيدة من هذه المنطقة توضعت هضبة (آنت) التي تحصنت فيها القوات الألمانية وكانت في نفس الوقت هدفا للقوات الفرنسية. ووضع حطام طائرة حربية يعود للحرب العالمية الأولى أمام الهضبة ليذكر بعبثية الحرب وعدم جدواها. أراد كوبريك أن يظهر الدخان من هذا الحطام دون لهب ليدل على ارتطامها بالأرض منذ فترة وجيزة فقط. قام (إروين لانج) ذلك الفني البارع في شؤون المؤثرات الخاصة بإنتاج محلول كيميائي يرش على الطائرة، وعند ملامسته للهواء فإن هذا المستحضر الكيميائي سيولد أثرا بصريا يشبه عملية الاحتراق بنار داخنة من غير لهب.

استطاع (لانج) بواسطة خبرته الطويلة وعمله في العديد من الأفلام الحربية الأوروبية الشهيرة تلبية كافة المتطلبات الصعبة التي حددها ذلك المخرج الشاب الذي يعنى بالتفاصيل ودقائق الأمور. احترف (لانج) مهنة الكيميائي ثم بدأ بالعمل في مجال المؤثرات الخاصة عام ١٩٣٠ في الاستوديو الألماني الأسطوري (يونيفرسام فيلم آكتين غيزلشافت) المعروفة بـــ UFA.

ألحّ كوبريك في الحصول على طريقة مختلفة عن الطريقة السينمائية التقليدية في افتعال التفجيرات التي تولد عادة سحب الغبار فتتناثر في الهواء ثم تتهاوى على أرض

المعركة. أراد كوبريك إضافة المصداقية على هذه المشاهد بأن يسبب انفجار القذيفة تطاير الوحل والحجارة والشظايا في الهواء ثم ارتطامها بقوة على الأرض لتمزق التربة.

تطلبت عملية الإنتاج هذه كميات كبيرة من الدخان والمفرقعات وغيرها من المتفجرات، واضطر (لانج) للحصول على إذن هيئة حكومية ألمانية خاصة لجمع هذه الكمية الضخمة من المتفجرات تلبية لرغبة كوبريك وولعه في إضفاء عنصري المصداقية والأصالة على تصوير المشاهد. فأدرك (لانج) على الفور أنه أمام مهمة غير عادية.

أمضى (لانج) ساعات طويلة يختبر أساليب غير متبعة من قبل من أجل محاكاة الانفجار الحقيقي للقذائف. وتوصل أخيرا إلى استنباط حل تمثل في صنع حفر مخروطية الشكل ووضع فيها مواسير معدنية تملئ بالتراب الموحل وخليط من مادة الفلين الأسود المضغوط. وقد صنعت هذه الحفر وفق إحداثيات استراتيجية دقيقة تغطي أرض لمعركة. وعند التفجير ينطلق الفلين في الهواء وكأنه قطع حجارة صلبة وثقيلة ممزوجة بقطع الوحل المتماسكة ثم ترتطم جميعها بقوة على الأرض.

أما بالنسبة لعملية تفجير العبوات الناسفة، قام فريق من الفنيين الكهربائيين بمد أميال من الأسلاك الكهربائية في ساحة المعركة. وبالطبع فإن توقيت التفجير كان يتطلب دقة متناهية وأعصاب فولاذية، وكرر كوبريك تحركات الجنود في الميدان حوالي ثلاثين مرة حتى شعر بالاطمئنان. ويقدر (لانج) كمية المواد المتفجرة المستعملة في الأسبوع الأول من التصوير بحوالي طن كامل.

استهلك كوبريك وقتا طويلا وجهدا كبيرا في إبراز التفاصيل كي تبدو الساحة وكأنها ميدان قتال حقيقي. وقال كوبريك لمجلة نيوزويك عام ١٩٥٧: "لقد أمضينا شهرا كاملا في تحضير ميدان القتال بعرض ٥٠٠ ياردة وبطول ٣٠٠ قدم. وبعد تجهيز الحفر اللازمة، وضعنا قطع كثيرة من الديكور بما في ذلك مدافع مدمرة تبعثرت في حفر مختلفة، بالإضافة إلى قطع من ستر الجنود الممزقة. لم يكن بوسعك رؤية هذه الأشياء بقدر ما تشعر بوجودها .. لقد قضينا معظم الوقت في زرع العبوات الناسفة الموقوتة. كان يستغرق تحضير هذه المتفجرات نصف اليوم، بينما يجري التفجير خلال ثلاثين ثانية فقط!"

وفي المشهد الذي يصور المحاولة الفاشلة للاستيلاء على هضبة (آنت) استخدم كوبريك عدة كاميرات وابتكر نظام شبكي في التصوير يبين كيفية هلاك جنود المشاة الفرنسيين تحت نيران المدفعية الألمانية. وزج كوبريك حوالي ٦٠٠ ممثل ثانوي في هذا

المشهد. وقال كوبريك لـ (الكسندر ووكر): "كان لدينا ست كاميرات اصطفت خلف بعضها على منصات تسير على سكة طويلة تمر بمحاذاة مكان الهجوم. وقد تم تقسيم أرض المعركة إلى خمس مناطق "هلاك" وأعطي كل واحد من هؤلاء الممثلين الثانويين رقم بين واحد وخمسة بالإضافة إلى تعليمات كي يفتعل سقوطه ميتا في واحدة من مناطق الهلاك الخمس، ويفضل أن يكون ذلك بالقرب من الانفجارات. قمت بتشغيل كاميرا نوع آريفليكس بشكل متواصل مع عدسة تزويم ركزتها على كيرك دوغلاس."

تعتبر لقطات المتابعة ضمن الخنادق الفرنسية في "**دروب المجد**" من أبرز صور الفيلم التي لن تغيب عن الأذهان. فقبل بدء التصوير اصطحب كوبريك (ريتشارد آندرسون) إلى ميدان المعركة، وبالتحديد إلى المكان الذي يخطط فيه تصوير مشاهد خنادق الفرنسيين. ويذكر (آندرسون): "قال 'هنا سنقوم بحفر الخندق'. وبالفعل قاموا بحفر الخندق ووضعوا على أرضه ألواحا خشبية." كان كوبريك يريد تحريك الكاميرا المحمولة على المنصة جيئة وذهابا دون اللجوء إلى تثبيت منصة الكاميرا على سكة لأن كوبريك أراد أن تشمل الصورة في آن واحد منظر السماء الكئيبة والوحل الذي يسير فوقه الجنود. وقد وجه كوبريك تعليماته لحفر الخنادق بعرض ستة أقدام كي يسهل حركة المنصة التي تحمل الكاميرا. لكن المستشار الفني (أوتو فون والدنفيلز) اعترض بشدة لأن خنادق الفرنسيين في الحرب العالمية الأولى كانت ضيقة مشيرا إلى الخطأ الذي ارتكبه كوبريك من الناحية التاريخية. وطلب كوبريك بإصرار من القسم الفني وضع الألواح الخشبية على أرضية الخنادق لتسهيل حركة منصة الكاميرا، وكانت هذه الخطوة صحيحة تاريخيا لأن تلك الألواح الخشبية كانت تحمي الجنود من أن تغوص أقدامهم في أرض الخندق الموحلة. لقد استطاعت الكاميرا أن تتحرك بحرية على تلك الألواح بينما تكشف عدستها صور القتلى والجنود المرهقين وقد فقدوا كل أمل بالنجاة.

ويذكر (آندرسون): "كان الخندق رهيبا ومخيفا ويتخلله الضباب لأن الطقس كان رديئا والبرد قارساً والسماء ملبدة بسحب رمادية اللون. لقد أصبنا جميعا بالزكام ومرضنا منذ الأسبوع الأول. بدت هيئاتنا فظيعة نتيجة لهذه المشاكل الصحية التي واجهتنا، وهذا بالتأكيد شيء أضاف عنصر الواقعية للفيلم."

جلس كوبريك على كرسي صغير وُضع فوق المنصة ذات العجلات التي تحمل الكاميرا كي يتسنى له إعطاء التعليمات بتصوير اللقطات الواحدة تلو الأخرى. وقام عدد من

العاملين في الفيلم بوضع قطع خشبية على نحو مستمر تحت الألواح الخشبية من أجل المحافظة على توازن منصة الكاميرا أثناء متابعتها لـ (كيرك دوغلاس) و(ريتشارد آندرسون) و(جورج ماكريدي).

عندما يتجول الجنرال (ميرو) و(سينت-أوبان) في الخنادق لتفقد جنودهما المنهكين، يتعرضان لقصف مدفعي شديد. (آندرسون) كان قد خدم في الحرب العالمية الثانية وكان طالبا يدرس التاريخ، فأدرك بأن (سينت-أوبان) يجب أن يكون مثالا يحتذي به الجنود أمام الجنرال لذلك حاول أن لا يتأثر بالانفجارات التي تحدث من حوله. ويذكر (آندرسون): "قال ستانلي 'ديك .. يجب أن تظهر نوعا من رد الفعل لهذه الانفجارات.' فقلت له 'سأفعل.' ولكن عندما أدرك قصدي من عدم الاكتراث للانفجارات، تركني أتصرف كما يحلو لي. فالمخرج الجيد يترك الممثل وشأنه إذا كان أداؤه مرضياً. لكن إذا حاول الممثل القيام بأشياء لا يفهمها المخرج فإنه بالتأكيد سيواصل توجيه الملاحظات والتعليمات إليه."

انغمس كوبريك كليا في جو وعالم "**دروب المجد**"، وكان يطلب الأجوبة على الأسئلة التي تنتج في كل إجابة جديدة كي يكون عمله في الفيلم صحيحا ودقيقا. ومن هذه الأسئلة التي طرحها كوبريك: ما هو نوع السجائر التي اعتاد الجنود الفرنسيين تدخينها؟ وما هي الصحف التي قرؤوها؟ وما هي الأغاني التي كانوا يرددونها؟ وكيف قاموا بحلق لحاهم؟ وما هي الصور التي اعتادوا تعليقها على جدران خنادقهم؟ وعن أي شيء كانت تدور أحاديثهم؟

تم اختيار قصر على الطراز الفرنسي يعود بناؤه للعصور الوسطى كي يكون مقر قيادة الجنرال في الفيلم. لقد ركز "**دروب المجد**" على ناحية التمييز بين الطبقات الاجتماعية: فالمقاتلين كانوا يعيشون في خنادق تحت الأرض تسيل منهم الدماء، بينما كان الضباط يعيشون في الأجواء الفخمة تتدفق بين أيديهم الخمور بأنواعها المختلفة.

وخلال تصوير مشهد الإعدام الذي استغرق التحضير له أمام إحدى القلاع عدة أيام، قام كوبريك بتجريب العدسات الطويلة أثناء تصوير الرجال الثلاثة يمشون لملاقاة حتفهم. إن الانضغاط الذي سببته هذه العدسات جعل القلعة الموجودة في خلفية الصورة تطغى على الحدث الرئيس الذي يجري في المقدمة، لذلك عدل كوبريك عن رأيه في استغلال هذا النوع من المؤثرات.

عندما يمشي (سينت - أوبان) باتجاه الجنود ليتلو عليهم حكم الإعدام قبل تنفيذه، شعر (ريتشارد آندرسون) أنها فرصة لإظهار إنسانية (أوبان) وعدم رضاه عما يقوم به رئيسه المخبول. ويذكر (آندرسون): "قال لي ستانلي 'ديك، حاول تلاوة الحكم فقط لأن ما تقوم به الآن يبدو كدفاع أو تبرئة من مرافعتك في اتهام المدانين. لذلك اتل الحكم فقط.' فقلت له 'لا بأس. سأفعل ما تريد.' وأديت اللقطة كما يريد ستانلي، ثم قلت 'حسنا .. هل تسمح لي أن أحاول القيام بما كنت أنوي فعله أصلا؟' فردّ 'لا بأس'. فقمت بأداء اللقطة على النحو الذي أرغب به. وأذكر الفتاة الألمانية المسؤولة عن متابعة السيناريو تقول لي 'أعتقد بأن الأداء الأول كان أفضل لأنك في النهاية طردت الجنود المدانين عوضا عن معاقبتهم.' كان الأمر نوعاً من الاختيار. لذلك صور كوبريك كلتا اللقطتين. كان إنسانا ذكيا ولم يوجه الأوامر بشكل فظ. كان يثق بممثليه. فقال ستانلي 'حسنا، لنصور اللقطة بكلتا الطريقتين'. ولم يقرر ستانلي أيا من اللقطتين سيختار. أما بالنسبة لي كان أوبان إنساناً وأنه لمّا شاهد فظاعة الجريمة التي سترتكب بحق الجنود، يتغلب عليه شعور الإنسانية، ولكن كان ينبغي عليه تنفيذ الأوامر. كانت نظرتي هي عرض هذا الموقف للمشاهدين بأنه الجنون بعينه. ويقول مينجو بأن إطلاق النار على عدد من هؤلاء الجنود سيكون نوعا من التدريب. كان ينبغي علينا أن نفعل شيئاً ما ولم يكن بوسعنا لوم الجنرال. إن العمل الشائن الذي يرتكبه شخص مثل سينت-أوبان، الذي يعتبر ذكيا نشأ في النظام العسكري الفرنسي، يدفع فجأة إلى رؤية أن الحدث الذي سيقع عبارة عن مصيبة. لقد حاولت أداء اللقطة من هذا المنطلق."

عند اقتراب عيد الفصح قرر (آندرسون) السفر إلى باريس لقضاء عطلة الأسبوع. ويذكر (آندرسون): "سمع ستانلي نبأ رحيلي إلى باريس ولم تعجبه الفكرة فقال لي 'أنا أقوم هنا بهذا العمل اللعين وأنت تنوي الذهاب إلى باريس!' فقلت له 'أجل، سأستقل القطار وأتوجه إلى باريس. لقد بلغت السادسة والعشرين ولم أشاهد باريس بعد. أريد أن أرى كيف تبدو هذه المدينة.' فقال 'حسن .. اذهب.' ثم وجه إليّ سؤالاً غير جدي وغير شخصي لكنه يتعلق بامرأة كنت على معرفة بها. فقلت له 'ستانلي، إذا أجبت على سؤالك فهل ستعتمد اللقطة الثانية التي كنت أرغب بها؟' فقال 'أجل'. فأجبته على سؤاله، وفعلا اعتمد اللقطة التي كنت أرغب بها. هذا ما يطلق عليه بالاستقامة. فحتى لو سأل ستانلي ستين شخصا عن رأيهم حول تلك اللقطة، لكان سيفي بوعده."

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

يعرض فيلم "**دروب المجد**" تحفة كوبريك الفنية ورؤيته الكئيبة والقاتمة والباردة للعالم من حوله. إن اللقطات التي تصور فخامة القصر من الداخل تتباين كليا مع اللقطات المتحركة التي تظهر بؤس وكآبة الجنود الموجودين في الخارج. لقد تعلم كوبريك الدروس من أبرز صانعي السينما. فلقطات المتابعة السلسة التي أعجب بها في أفلام (ماكس أوفالس) والتركيز الشديد واللقطات المأخوذة من زوايا عريضة ومنخفضة التي أصبحت بمثابة عنوان لأعمال (أورسون ويللز) نجدها مترابطة بانتظام عبر عين كوبريك المصور التي ترى الأشياء بشكل هندسي متماثل ومتناسق، كما ينتزع كوبريك الدراما الإنسانية والمسرحية من الصور نفسها. ويعتبر هذا الأسلوب كلعبة شطرنج بشرية واستعارة مجازية قوية تستحوذ على كوبريك. فالمعركة التي تجري رحاها على الأرض المحايدة يجري تصويرها بلقطات مطولة وعدسات طويلة تدفع بـــ (داكس) إلى حالة سريالية عندما يحيط به حقيقة وواقع الحرب. إن فعالية توظيف كوبريك للكاميرا خلال مشهد المعركة حثت الناقد السينمائي (بيتر كاوي) ليقول بأن كوبريك تعامل مع الكاميرا بجسارة وكأنها قطعة سلاح. أما خاتمة الفيلم فإنها مثال بارع في قوة مونتاج الأفلام السينمائية حين يبني كوبريك مونتاجا عاطفيا وقويا للوجوه التي أرهقتها الحرب. ويملي إيقاع المشهد صوت غناء الفتاة الألمانية العذب.

استخرج كوبريك أداءً قويا من طاقم الممثلين الذكور في الفيلم. فـــ (داكس) (كيرك دوغلاس) يقدم أداءً انفعاليا ولكن تحت السيطرة تتفجر فيه مشاعر معتقداته في ظل الظلم والحكم الجائر بحق الرجال. و(مينجو) كان انقلابا سينمائيا وظفه كوبريك لصالحه. كان (مينجو) قد بلغ الثامنة والستين واقتربت مهنته اللامعة في عالم التمثيل من نهايتها بعد أن ظهر في عشرات الأفلام منذ أدائه في فيلم "**رجل خلف الباب**" عام ١٩١٤. كان (مينجو) من المحافظين المتشددين والتحق بالكلية العسكرية وخدم في الحرب العالمية الأولى كنقيب في فرقة الطوارئ الطبية. ثم أصبح من الأعضاء المؤسسين لاتحاد الصور المتحركة للحفاظ على المثاليات الأمريكية. وقبل عشر سنوات من فيلم "**دروب المجد**" كان (مينجو) شاهد "صديق" في جلسات (اللجنة البرلمانية للتحقيق في النشاطات المناوئة لأمريكا). عمل كوبريك بشكل لصيق مع (مينجو) وحاول إقناعه بأن (برولارد) كان جنرالا هاما وعظيما وأنه بطل القصة كلها. حاول (برولارد) إبعاد (داكس) و(ميرو) المتعطشين للسلطة. كان (مينجو) ممثلا قديرا ذو خبرة طويلة وعمل مع شارلي شابلن في فيلم "**امرأة باريس**" عام

١٩٢٣. وعرّف وقتها شابلن التمثيل السينمائي بقوله: "مينجو .. هكذا يلعب الممثل دوره في السينما: أنت موجود في غرفة النوم وما الكاميرا إلاّ كشخص ينظر إليك عبر ثقب مفتاح الباب."

عندما بدأ (مينجو) العمل في "**دروب المجد**" التفت إلى (ريتشارد آندرسون) قائلا: " إني مهتم فعلا لرؤية كيف سيبدو الفيلم بعد إنجازه." وبعد إصدار "**دروب المجد**"، عرج (آندرسون) على (مينجو) في بيفرلي هيلز. وتجاذب الممثلان الكبيران أطراف الحديث، لكنهما لم يتطرقا إلى "**دروب المجد**" أو إلى ستانلي كوبريك.

تحدث (مينجو) للصحافة في ذلك الوقت حول عمله مع كوبريك وقال: "إن أعظم مخرج أخذ بيدي في مهنة التمثيل هو شابلن. وستانلي كوبريك يشبه شابلن في ذلك أكثر من أي شخص التقيت به في حياتي، وأقصد بذلك أن مفهومهما في صنع الأفلام استند إلى أن الممثل كان دوما على حق وأن المخرج دوما على الخطأ .. سيظل كوبريك واحدا من أفضل عشرة مخرجين سينمائيين في العالم."

لجأ كوبريك إلى صبره الذي لا ينفذ حتى تمكن من إقناع (مينجو) بالتمثيل في مشهد تلو الآخر حتى شعر المخرج بالرضى أن الممثل قد استكشف الموقع الذي يجري فيه تصوير المشهد.. وكان هذا بمثابة إنجاز عظيم في صناعة الأفلام السينمائية بالنسبة لممثل قدير مثل (مينجو).

من المؤكد أن المخرج الشاب لم يتبع هذه العملية دون اللجوء إلى الاختبارات والتجريب. ويذكر (جيمس ب. هاريس) بوصفه منتجا لفيلم "**دروب المجد**" حادثة حصلت أثناء تصوير أحد المشاهد الأولى من الفيلم عندما طلب كوبريك من (مينجو) و(جورج ماكريدي) إعادة اللقطة. ويذكر (هاريس) كيف استاء (آدولف مينجو) من كوبريك لتكراره اللقطة قائلا: "لماذا الإعادة"؟ فأخبره كوبريك بهدوء 'إن اللقطة ليست كما ينبغي وسنستمر في تكرارها حتى تصبح صحيحة تماما وسنحصل عل اللقطة الصحيحة لأن أدائكم دوما صحيح ومضبوط.' عادة تدافع عن نفسك إذا صرخ أحد في وجهك وترد صارخا بالطريقة نفسها للدفاع عن نفسك، لكن ستانلي تصرف بمنتهى اللطف. قد لا يفلح ستانلي في كسب محبة ومودة الجميع أثناء تصوير الفيلم. إلا أنه يحصل على ما يريد بسبب الاحترام الذي يفرضه على الآخرين أثناء العمل. وإذا أراد إنجاز أمر معين فإنه يلجأ دوما لتبرير هدفه."

ربما كشف كوبريك عن الدافع الذي جعله يضم (آدولف مينجو) إلى قائمة الممثلين في "**دروب المجد**" عندما قال لمجلة نيوزويك: "أترك الشخصية تكشف عن ذاتها تدريجيا أمام المشاهدين وأحاول جهدي أن لا أتدخل في هذه العملية. فقد تبدو الشخصية لطيفة للوهلة الأولى، ولكن عندما يكتشف الجمهور حقيقتها يقع في الحيرة. أصور الشخص بعكس ما يقوم به بالفعل كي يكتشف الجمهور بنفسه الحقيقة فيما بعد".

تطلب المشهد الذي تُقدم فيه وجبة الطعام الأخيرة للجنود الثلاثة إعادة التصوير مرات عدة بسبب طريقة الأداء التمثيلي غير التقليدية التي أبداها (تيموثي كيري) الذي استمر بمفاجئة الكاميرا بحركات غير متوقعة وتلاعب بقسمات الوجه. فاللقطة التي يتناول فيها هؤلاء الرجال وجبة لحم البط كآخر عشاء لهم، أعيد تصويرها ٦٨ مرة. إذا قطع التصوير قبل قسم البطة المشوية- استخدمت في اللقطة التالية- وأُحضرت بطة ثانية عند فساد قسم شكل البطة الأولى. وقال كوبريك لمجلة (رولينغ ستون): "لم يتمكن تيموثي من أداء اللقطة نفسها مرتين، إما عن قصد أو دون شعور. كان ينبغي عليه تناول هذه الوجبة في زنزانة السجن وفي كل إعادة تصوير لهذا المشهد تطلب الأمر إحضار بطة مشوية جديدة."

جرى تصوير المشهد الذي يجلس فيه الرجال الثلاثة في السجن يتحدثون عن قدرهم صباح يوم السبت، لكن تصوير المشهد استمر إلى مساء اليوم نفسه. وبعدما انقضى وقت التصوير، كانت اللقطة قد تكررت ٦٣ مرة لأن كوبريك لم يكن راضيا عن النتيجة. فجاء (جيمس ب. هاريس) إلى كوبريك ليخبره اقتراب موعد نهاية الدوام الرسمي في العمل لأن الوقت الإضافي لم يكن مسموحا به في ألمانيا. إلا أن كوبريك استمر بتكرار تصوير المشهد. ثم عبّر مدير الإنتاج عن قلقه حيال ذلك الوقت الإضافي. فما كان من المخرج الذي عرف عنه أنه نادرا ما ينفعل أثناء العمل إلا أن انفجر غاضبا عندما حاول (هاريس) تذكيره بأنهم سيواجهون المتاعب لتجاوز ساعات العمل الرسمية وقال: "لم أحصل بعد على اللقطة التي أريدها بالضبط." فغادر المنتج ومدير الإنتاج موقع التصوير ثم لحق بهما كوبريك بعد أن حصل على الأداء الذي يريده من الممثلين، لكن ذلك كلف تكرار تصوير المشهد ٧٤ مرة.

إن انفعالات الغضب، كالحادثة التي ورد ذكرها، بالنسبة لكوبريك أمر نادر الحدوث. وحتى في الحالات التي يواجه فيها كوبريك أقصى حالات الضغوط والتوتر

يستطيع ضبط ردود فعله والتصرف بمنتهى الهدوء متغلباً على حدة انفعال الناس حوله مهما كانت طبيعتها. يتحلى كوبريك بالصبر الطويل وبالهدوء كالجليد إلى أن يحقق ما يصبو إليه بفضل لعبة الشطرنج التي يمارسها.

إن الأداء الرائع الذي قدمه (جورج ماكريدي) في شخصية الجنرال (ميرو) كاد يسترق الأضواء في فيلم "**دروب المجد**"، لأن (ماكريدي) شخص مثقف جدا وامتلك ذات مرة صالة عرض فنية في لوس أنجلوس وظهر لأول مرة في برودواي عام ١٩٢٦، حيث لعب دور (آرثر ديمزديل) في "**الحرف القرمزي**". كما مثل عدة أدوار مع (كاثرين كورنيل) واكتسب شهرة سينمائية واسعة في الأربعينيات عن دور الوغد الذي لعبه في أفلام عديدة. إن الصوت المسرحي الذي تمتع به (ماكريدي) وأسلوبه الحركي في الشاشة بث الحياة في شخصية الجنرال المهووس (ميرو). كما أن الندب الكبير الموجود على خد (ماكريدي) الأيمن نتيجة تعرضه لحادث سيارة قد أضفى عنصرا مرعبا على الواقع الشنيع الذي هيمن على شخصية الجنرال المتعطش للسلطة. والناحية الثانية التي أعطت الفيلم زخما سينمائيا قويا تمثلت في الأداء المتميز الذي قام به (رالف ميكر) و(جو توركل) و(تيموثي كيري) في لعب دور الجنود الثلاثة المحتم عليهم بالهلاك. وقد تتوج هذا الأداء الفني الجماعي بالأدوار الهامة التي لعبها كل من (ريتشارد آدرسون) و(بيتر كابيل) و(واين موريس) و(بيرت فريد) و(إيميل مييز) و(جيري هاوسنر).

اختار كوبريك لدور الفتاة الألمانية التي تنشد الأغاني للجنود المضطربين جراء خوض غمار القتال العنيف: (سوزان كريستيان) التي شاهد أحد عروضها في التلفزيون الألماني، وهي المرأة التي أصبحت الزوجة الثالثة لكوبريك فيما بعد وظلت شريكته الدائمة في الحياة.

ولدت (كريستيان سوزان هارلان) من عائلة موسيقيين وممثلين ومؤلفين مسرحيين في ١٠ أيار ١٩٣٢ في (براونشويغ) بألمانيا. كان والديها (إينغبورغ دو فريتاس) و(فريتس هارلان) مطربان في الأوبرا.

عندما كانت (كريستيان) في سن الصبا، تلقت دروسا في الرقص وأمضت ساعات طويلة تؤدي الرقص في دار أوبرا ذو طراز قديم في (كارلسروه) بينما كان والدها يتدربان على الموسيقى والغناء الكلاسيكي.

عاشت عائلة (هارلان) في (كارلسروه)، وهي عبارة عن بلدة يقطنها الفنانون، حيث قامت (كريستيان) الصغيرة بابتكار المواد الفنية اليدوية. وكانت هذه العائلة تقيم في سكن

مشترك مع الفنان (بول كوشيه). عندما ولد (جان) شقيق (كريستيان)، تحول استوديو الرسم القديم الخاص بـ (كوشيه) في هذا المنزل إلى غرفة نومها. إن الساعات الطويلة التي قضتها (كريستيان) تراقب (كوشيه) أثناء رسم لوحاته كانت مصدر إلهام لها لتتعلم الرسم.

في الوقت الذي كانت تتطور فيه شخصية (كريستيان) الفنية وتنمو مواهبها في سني صباها كان الرعب المشوب بالكراهية الذي فرضه الحزب النازي بقيادة (آدولف هتلر) يتعاظم بسرعة كبيرة ويستعد لاجتياح أوروبا بأسرها. لقد أجبرت (كريستيان)، مثل العديد من الأطفال الألمان، على الانضمام إلى حركة الشباب النازي. وقالت (كريستيان كوبريك) لـ (آن مورو) من مجلة تايمز اللندنية: "أذكر الزي الجميل الذي كنا نرتديه ونتجول به في الشوارع. ولكن كل هذا التهليل لهتلر كان مجرد كلمات وشعارات حتى بالنسبة لأكثر المتحمسين والملتزمين بالنازية. لقد شاهدت هتلر مرة واحدة عندما كنت صغيرة. مازلت أسمع صدى صوته الجنوني وأذكر أنه لم يرفع يده عاليا بما فيه الكفاية لإلقاء تحيته التقليدية كما كنت أتوقع."

عندما بلغت (كريستيان) عامها التاسع في ١٩٤١ افترقت عن والديها وأجليت مع شقيقها (جان) إلى معمل طوب في (راين)، وهي قرية صغيرة تقع بالقرب من (هايدلبرغ). وعملت في حصاد محاصيل حقول البطاطا والبازلاء وعاشت مع عائلات فقيرة أتت من قرى مناجم الفحم المجاورة وسجناء الحرب ورجال فرنسيين ونساء أوكرانيات. لكن خيال (كريستيان) الخصب منحها القوة وساعدها على نمو شخصيتها. كانت تصنع الألبسة من أية مواد تتوافر لديها. كما ابتكرت القصص وفتنت لبّ أقرانها من الأطفال برقتها ونعومتها. لقد رفهت (كريستيان) عن نفسها بواسطة عروض للدمى ابتكرت كل عناصرها بنفسها. فقد صنعت الدمى ورسمت وكتبت التذاكر بخط يدها ولعبت كل الأدوار بنفسها. وصنعت الألعاب وغيرها من الديكورات بواسطة الصلصال الذي جمعته من مصنع الطوب. كما جمعت هذه الطفلة المبدعة الخردة الموجودة حول المصنع لتبني بواسطتها الفزّاعات التي ظلت تسكن مخيلتها وذاكرتها وأحاسيسها وظهرت فيما بعد في أعمالها عندما أصبحت رسامة ناضجة.

رسمت (كريستيان) العالم الموجود حولها الذي يطوّق زخارف الحرب، ثم أصبحت رسوماتها التي تظهر الأسلاك الشائكة والطائرات الحربية الأمريكية مذكرتها التاريخية. وأخبرت (فاليري جينكنز) من صحيفة (إيفننغ ستاندارد): "لقد أضافت هذه الأشياء إلى نظرة

الطفل للحرب. لقد كنت الفتاة الصغيرة التي دخلت عند خروج آن فرانك." ثم عرضت (كريستيان) لوحاتها التي تصور ألمانيا الممزقة في الحرب في معرض روسي بعد الحرب العالمية الثانية، لكن هذه اللوحات ظلت هناك ولم تستطع (كريستيان) استردادها ثانية. إن تجربة الطفولة ومرحلة النمو في ألمانيا النازية كان مصدر أسى بالنسبة لـ (كريستيان) تمثل في كوابيس لم تفارقها أيام الطفولة وبقيت تنتابها حتى سن المراهقة.

بلغت (كريستيان) الثالثة عشرة عندما شارفت الحرب العالمية الثانية على نهايتها وقام والداها بإرسالها إلى مدرسة داخلية ممتازة تدعى (سالم) تقع بالقرب من بحيرة (كونستانس). أسس هذه المدرسة (كيرت هان) الذي آمن بكليّة الإنسان وترويض الذات على العمل والتأمل. وقالت (كريستيان كوبريك) لـ (آن مورو) من صحيفة تايمز اللندنية: "عندما كنت في مدرسة سالم، كان كيرت هان يعلمنا الديموقراطية وكنت أعرف أنه مصاب في جمجمته وهناك قطعة من الفضة تمتد بين رأسه وفكه. كنت أمضي الوقت كله أثناء درسه وأنا أحني رأسي لجانب واحد أحاول رؤية فيما إذا كانت تلك الصفيحة الفضية موجودة فعلا في مكانها- أعتقد أن تصرفي هذا فيه كثير من الديموقراطية." لكن النازيون أغلقوا مدرسة (سالم) وأجبروا (هان) على الهرب إلى إنجلترا حيث أسس (غوردون ستاون) التي أصبحت من أشهر المدارس البريطانية. قامت (كريستيان) أثناء وجودها في (سالم) بتصميم ديكورات مسرح المدرسة، كما أشرفت على بناء تلك الديكورات. وبعد أن أمضت (كريستيان) ثلاث سنوات في (سالم)، اضطرت عائلة (هارلان) إلى إخراجها من تلك المدرسة بسبب الضائقة المادية التي عانت منها العائلة نتيجة الحرب القاسية التي خلفت الدمار في ألمانيا. ولكن في عام ١٩٤٨ قامت ألمانيا بإصلاحات في قطّاع النقد ومنحت كل مواطن ألماني ٤٠ مارك لإعادة بناء المجتمع من أجل بداية جديدة في الحياة. أصبح (فريتس هارلان) بروفسورا في الموسيقى يدرس فن الأوبرا في (ميوزيكهوخشول) في (فريمبرغ إيم بريسغاو). وناضل لإعالة أسرته حاله كأمثاله من أبناء ألمانيا الغربية. اضطرت (كريستيان) بعد مغادرة مدرسة (سالم) للعمل بهدف كسب قوت عيشها. وبدلت (كريستيان) اسمها عندما بلغت السادسة عشرة ليصبح (سوزان كريستيان) ودخلت عالم التمثيل وانضمت بذلك إلى ٣٩ فردا من أفرد عائلتها على امتداد ثلاثة أجيال ممن عملوا في المسرح كموسيقيين بارزين ومؤلفين وممثلين ومخرجين لامعين.

لعبت (كريستيان) أول الأمر أدوارا أوبرالية قصيرة وفي حفلات الباليه ثم انتقلت للعمل في الإذاعة والمسرح والتلفزيون والسينما.

تزوجت (كريستيان) من الممثل الألماني (فرنر برونز) عام ١٩٥٢. وعندما بلغت الحادية والعشرين أنجبت طفلتها الأولى (كاثرينا كريستيان) عام ١٩٥٣. لكن زواجها من (برونز) انتهى بعد أربع سنوات. وأمضت (كريستيان) معظم أوقات فراغها في الرسم.

اكتشف ستانلي كوبريك هذه الممثلة الجميلة ذات يوم عندما كان يشاهد أحد العروض التلفزيونية. وفي اللحظة التي التقى فيها ستانلي بـــ (كريستيان) أدرك أنه يريدها أن تظهر في "**دروب المجد**" لتكون بذلك الأنثى الوحيدة في هذا الفيلم. ثم ما لبث أن أدرك بأنه متيم بها.

ومرة أخرى أحضر كوبريك (جيرالد فرايد) لتأليف موسيقى الفيلم. واعتمد (فرايد) وكوبريك ثانية موسيقى الإيقاع كما كان الحال في فيلم "**قبلة القاتل**" كان "**دروب المجد**" فيلم يدور حول الحرب لذلك أصبحت موسيقى الطبل العسكري الفكرة الرئيسة لموسيقى الفيلم. استخدمت مقطوعة الفالس "حياة الفنان" للموسيقار (جوهانس شتراوس) في الحفلة الراقصة التي أقيمت للضباط. تم استئجار النوتة الموسيقية الخاصة بقرصة الفالس الكلاسيكية وقام (فرايد) بقيادة الفرقة في التسجيل الأصلي لهذه المقطوعة. وكان ينبغي على (فرايد) تأليف موضوعين رئيسين، أحدهما يبرز النشيد الوطني الفرنسي (مرسييز)، الذي استعمل في نسخة الفيلم المعروضة في الولايات المتحدة الأمريكية وغيرها من دول العالم. أما في الدول المتعاطفة مع فرنسا، حذف نشيد الـــ (مرسييز) واستبدل بموسيقى إيقاعية.

أشرف (فرايد) على وضع الموسيقى التي جرى تسجيلها في (غيغلستاغ) في استوديوهات (بافاريا فيلم بلازا) وقام أعضاء فرقة الأوركسترا البافارية بعزفها وجرى التعاقد مع هؤلاء العازفين عن طريق (كيرت غرانكر) قائد الأوركسترا البافارية الحكومية.

قام كوبريك و(فرايد) بعرض تجريبي لـــ "**دروب المجد**" ليحددا بدقة المواضع التي ينبغي إدخال الموسيقى فيها. واستعملا الإيقاع في المواقف الحساسة من الفيلم تاركين باقي المشاهد دون موسيقى بهدف إنجاز الهدف الدرامي الكامل. ويذكر (فرايد): "كانت هناك مواضع في الفيلم بحاجة ماسة للموسيقى، مثل اللقطة التي تصور الدورية تغادر الليلة السابقة حيث بدا المكان مثاليا لإدخال موسيقى خفيفة وعزف إيقاعي منفرد."

بينما كانت الموسيقى في مشاهد الإعدام باردة استعمل فيها الطبل العسكري بصوت عميق ومنخفض، وهذه طريقة معتدلة تولد توترا خال من عاطفية حماس

الموضوع. ويشرح (فرايد) قائلا: "تراوحت مدة مشهد الإعدام بين ست وسبع دقائق، وهذا ما جعل وضع الموسيقى أمراً في غاية الصعوبة لأن المشهد لم يقطّع بشكل إيقاعي متواتر. فاضطرت للتحايل على ضربات الطبل حتى ينجح الأمر. لذلك عندما تقطع اللقطة توجهاً إلى أحد الرجال وهو يقرع الطبل فإنك تراه يعزف الطبل بشكل صحيح."

إن نهاية الفيلم عندما تغني الشابة الألمانية للجنود ليست هي النهاية الأصلية لفيلم "**دروب المجد**". فعندما قرر كوبريك المشهد، التفت إلى الملحن وقال: "فرايد، أقسم لك أني لم أصمم المشهد على هذا النحو من أجل كريستيان. فأنا فعلا أريد للفتاة أن تغني للجنود في هذه اللقطة." ويذكر (فرايد) بأن كوبريك أتى في اللحظة الأخيرة بأغنية شعبية ألمانية قديمة من أجل أن ترددها (كريستيان) بشكل حزين ترثي فيه حال الجنود. كانت الأغنية عنوان "الهوصار المخلص" وقد كانت معروفة بين طلاب المدارس الألمانية في ذلك الوقت وتدور حول هوصار(*) المغرم بإحدى الحسناوات.

أنشدت (كريستيان) هذه الأغنية بشكل حي أثناء تصوير المشهد. وخلال تسجيل تلك الموسيقى، تم إحضار أربعين مطربا لتسجيل صوت الرجال في ترديد اللحن مع الفتاة. وقد أدرج (فرايد) أصوات هؤلاء المطربين الواحد تلو الآخر وتجمعت أصواتهم في النهاية لتملأ الغرفة في الفيلم بصوت غناء الجنود.

يذكر (جيمس ب. هاريس) أنه عندما اختار كوبريك الرجال في المشهد الختامي للفيلم، حاول انتقاء الممثلين الثانويين ممن لاقوا حتفهم سابقا في الفيلم أثناء تعرّض دوريتهم بقيادة الملازم (روجيه) - وهي شخصية لعب دورها (واين موريس)- لهجوم معاد. ومن أجل حشد أكبر عدد ممكن من الجنود لإعطاء الزخم اللازم في المشهد، جرى تغيير هيئة هؤلاء الممثلين ووضعوا في الحانة للغناء مع باقي الرجال.

تدبر (فرايد) نسخة لحن عسكري لمقطوعة "الهوصار المخلص" كي يجري عزفها في خاتمة الفيلم حين تظهر صور الممثلين مع أسماء المشاركين في الفيلم على غرار فيلم "**المواطن كين**" للمخرج (أورسون ويللز).

(*) (الهوصار جندي من الوحدات العسكرية الأوروبية المنظمة على طريقة سلاح الفرسان الهنغاري الخفيف في القرن الخامس عشر.) (المترجم)

كان "**دروب المجد**" آخر أفلام كوبريك التي ألف موسيقاها (جيرالد فرايد)، وآخر أفلام كوبريك التي يضع موسيقاها ملحن واحد دون الاستعانة بموسيقى مسجلة مسبقا، والفيلم الأخير أيضا الذي يعمل فيه كوبريك بشكل منفرد مع موسيقي. ومع مرور السنين أصبح استعمال كوبريك للموسيقى مثيرا للجدل ومؤثراً على طبيعة موسيقى الفيلم نفسها. ويقول (جيرالد فرايد) مازحا: "لعله لم يتمكن من إيجاد بديل عني لأني موسيقي ممتاز أو لأني رديء جدا لدرجة أنه فقد الثقة بكل الملحنين المعاصرين." (آليكس نورث) كان الملحن الذي وضع الموسيقى لفيلم كوبريك التالي "**سبارتاكوس**" لكن عمل (نورث) هذه المرة كان بعيدا عن سيطرة المخرج.

يذكر (فرايد) قائلا: "في الحقيقة كان هذا الشخص صديقي وقد أبهر هوليوود بأعماله ولكنه في نفس الوقت أثار العداء معها. لقد قضينا أوقاتا ممتعة. كنا نجلس حول مائدة العشاء في إحدى الحفلات فسألني أحدهم 'ما هو عملك؟' 'لقد ألفت الموسيقى لأحد أفلام كوبريك' 'ماذا!!' وكأن الجواب سبب ماسا كهربائيا. كان هناك مخرجان فقط تستطيع الحديث حولهما معه: فيلليني وبيرغمان. كنا صديقين جيدين، وأذكر أنه لطالما أمسك بزجاجة الحليب لإطعام طفلي الأول. لقد كانت صداقتنا قوية."

كان (سايمون بورجين) مدير مكتب مجلة نيوزويك في لوس أنجلوس في أواخر الخمسينيات. عمل (بورجين) لدى وكالة الإعلام الأمريكية وكان خبيرا أيضا في الشؤون الخارجية، وكان يزود مكتب نيوزويك في نيويورك كل أسبوع بمقالات ومقابلات يجريها مع أشهر مخرجي هوليوود. وشملت تغطيته الصحفية المخرجين (جورج ستيفنز) و(أورسون ويللز) و(جون فورد) و(لويس مايلستون) و(سيسيل ب. ديميل) و(جورج كوكر) و(ماكس أوفالس) و(جين رينوار) وغيرهم.

شاهد (بورجين) فيلم "**دروب المجد**" في عرض أقيم في إحدى الاستوديوهات ووصفه بأنه "فيلم كامل تقريبا، لدرجة إذا أردت فيها تنفيذ مونتاج لهذا الفيلم لا تستطيع أن تقطّع منه أي مشهد." ورتب (بورجين) لإجراء مقابلة مع كوبريك فوجد أنه يختلف عن طبيعة المخرجين الذين عرفهم لفترة طويلة. "كان يافع السن، وتحدث إلي مرتدياً قميصا ذا أكمام قصيرة ومن غير ربطة عنق. بدا رزينا غير ميّالٍ إلى الضحك أو الأحاديث التافهة. وكان كل ما ينطق به تقريبا مترابطا يخرج من عقل منظم.، ولم يتردد أو يتنحنح في حديثه. فشخصيته قوية وقد عرف تماما بماذا يريد أن يبوح به. وكانت المقابلة التي

أجريتها معه مقتضبة واستخدمت تقريبا كل شيء أخبرني به. لقد ترك فيّ انطباعا قويا لأنه كان صغير السن، لكني أدركت أنه يتمتع بالمكانة اللائقة. لقد أثار اهتمامي في الأمور التي لم يتحدث حولها بقدر المواضيع التي تكلم عنها. كان شخصا لديه الكثير كي يتحدث عنه بإسهاب إذا تمكنت من استنطاقه أو إذا كنت على معرفة وثيقة به. لم يكن مفكرا لكنه تمتع بالذكاء والفطنة. كان واضحا ودقيقا في الأمور المتعلقة بصناعة الأفلام لدرجة تشعر فيها أن أي موضوع آخر لا يثير اهتمامه. كان لباسه غير رسمي ولا يتبع الموضة. يبدو أن موضوع اللباس بالنسبة له لا يشكل قيمة. كان واحدا من أولئك الذين يكرسون عملهم للسينما. وقد عرفت اثنان من هؤلاء الأشخاص ممن كرسوا وجودهم للسينما ويمكن القول بأنهم انعزاليون بالرغم من أنهم متزوجون ولديهم حياتهم الخاصة."

نُشرت هذه المقالة في مجلة نيوزويك بتاريخ ٢ كانون الأول ١٩٥٧ وامتلأت بفلسفة كوبريك حول صناعة الأفلام. قال كوبريك لـــ (سايمون بورجين): "الحدس هو بيت القصيد. فالمخرج يتعين عليه التعامل مع عناصر عديدة في الفيلم بحيث يشكل الحدس ثلاثة أرباع عمله. وأفضل الأفكار دائما تحضر في موقع التصوير عندما ترى مجريات العمل. وأعتقد بأن معظم المخرجين والمؤلفين يعرفون السبب بعد ذلك. فالمشاعر أهم من الذكاء والفطنة. والمشاهد يتجاوب مع الفيلم بواسطة مشاعره وليس عبر تحليل الوعي لما يراه .. فالناس تذهب للسينما للاطلاع على تجربة مكثفة سواء كانت كوميدية أو تراجيدية أو مرعبة، والخطيئة الكبرى هي حرمان أولئك الناس من الحصول على تلك التجربة."

كان (جوزيف لايتن)، وهو مراسل صحفي في الحرب العالمية الثانية ومحقق سابق في الشكاوي في صحيفة واشنطن بوست، مستكتبا خارجيا في هوليوود من ١٩٥٢ ولغاية ١٩٦٢ يكتب عن الأفلام لصالح مجلة (كوليرز) و(ساتردي إفننغ بوست) وإذاعة (سي. بي. إس) وغيرها. شاهد (لايتن) فيلم "**دروب المجد**" عام ١٩٥٧ وأعجبه جدا وقال عنه معلقا: "كتبت برنامجا لصالح إذاعة سي. بي. إس مدته ساعة كاملة وحمل عنوان 'وجه هوليوود المتغير'. والبرنامج عبارة عن فحص للتأكد فيما إذا كانت استوديوهات الأفلام السينمائية ستستمر في البقاء مع ظهور التلفزيون الذي شكل في ذلك الوقت تهديدا غير مباشر لصناعة السينما. لكن الكبل متحد المحور كان يشق طريقه بهدوء عبر القارة في ذلك الزمن وتوجه إلى قلب جوهر صناعة السينما التي كانت في حالة سبات، وهذا ما أفزع صناع الأفلام. كوبريك كان واحدا من المخرجين الناشئين وليس لديه أوراق اعتماد ولا استوديو يدعمه فكان بذلك شبح الخطر

الثاني الذي هدد أقطاب السينما مع أنهم لا يعترفون بذلك. لقد شاهدت فيلم "**القتل**" وأعجبت به لدرجة جعلتني أعتقد بأنه موضوع ممتاز للنشر في إحدى المجلات."

بعد مشاهدة "**دروب المجد**" في عرض قدمته نقابة كتّاب الشاشة السينمائية، رتب (لايتن) لقاء مع كوبريك لاحتساء القهوة في مخزن (شوابز) الشهير الذي كان يعتبر ملتقى تداول رواده القصص الصحيحة أو المشكوك في صحتها حول اكتشاف نجوم السينما، وكان كوبريك هو الذي حدد هذا المكان للقاء (لايتن). لم يجتمع (لايتن) بكوبريك يوم عرض الفيلم في النقابة وانتظره نصف ساعة زيادة عن الموعد المحدد في (شوابز). ويذكر (لايتن): "وصل أخيرا لكنه كان يرتعش واعتذر عن التأخير وقال أن أحد رجال الشرطة استوقفه بينما كان في طريقه للقائي." وقال كوبريك لـــ (لايتن): "لطالما شعرت بالرهبة من رجال الشرطة ولا أعرف سبب ذلك لكني أرتعش ولا أذكر ما قاله الشرطي حول الخطأ الذي ارتكبته."

لم يكن شكل كوبريك يوحي بأنه من أبناء هوليوود بالنسبة لـــ (لايتن) الذي قابل العديدين منهم بدءا من (فريد آستر) وانتهاء بـــ (آدولف زكور). ويذكر (لايتن): "كان لباسه يشبه المصور الصحفي لأن أبناء تلك المهنة في ذلك الوقت اعتادوا ارتداء لباس العمال والطبقة الكادحة."

لم يتمكن (لايتن) من ترويج القصة حول المخرج ستانلي كوبريك. فقد حاول مع مجلات مثل (كوليرز) و(ساتردي إيفننغ بوست) و(سينت لويس بوست ديسباتش) ومجلة (كورونيت)، إلا أن أيا منها لم تبد اهتماما بقصة حول ستانلي كوبريك.

لكن (لايتن)، ذلك الصحفي الذي تمتع بحس غريزي في العمل وحظي بفرصة اللقاء بزعماء واشنطن من الرئيس (جونسون) إلى (كولين باول)، شعر بأن ستانلي كوبريك كان يمثل موجة جديدة من صناعة الأفلام الأمريكية وطلب من كوبريك شريطا مسجلا عن المقابلة من أجل بثه في برنامجه الإذاعي حول مستقبل هوليوود.

بعد تسجيل المقابلة على شريط، دعا (لايتن) كوبريك للحضور إلى مكان عمله في استوديوهات إذاعة (سي. بي. إس) ليستمع إلى مونتاج البرنامج.

بُث هذا البرنامج الإذاعي الذي بلغت مدته ساعة كاملة في نهاية شهر كانون الأول ١٩٥٨ حيث ركز على المرحلة الانتقالية التي تمر بها هوليوود في أواخر الخمسينيات،

وشمل مقابلات أجريت مع (سام غولوين) و(ستانلي كريمر) و(كيرك دوغلاس) و(صموئيل ز. آركوف) و(جوان وودورد) و(يول براينر) وغيرهم.

أما كوبريك فقد جرى تقديمه في هذا البرنامج بعد المقابلة التي أجريت مع دوق هوليوود (جون واين). كان (لايتن) قد كتب مقدمة موجزة يعلن بها عن المخرج الشاب وبثها عبر الأثير: "استطاع بعض الشبان العاملين في مجال التلفزيون دخول عالم صناعة الأفلام السينمائية في السنوات الأخيرة الماضية. لكن هناك شاب واحد مازال في العشرينات من عمره قد تسلح بإيمانه بنفسه وبالسينما وحضر إلى هوليوود دون دعوة. وبالكاد حضر الجمهور عرض فيلمه الأول. لكن هذا الفيلم أثار تعليقات النقاد بأنه فيلم مثير بالرغم من ضآلة الميزانية في إنتاجه." كان (لايتن) يشير بذلك إلى فيلم "**القتل**" (الذي كان الفيلم الروائي الثالث الذي صنعه كوبريك، وكلمات (لايتن) إنما تدل على جهل هوليوود بأعمال كوبريك الأولى). لكنه تابع طريقه ليخرج بفيلم حمل عنوان "**دروب المجد**" الذي كان بمثابة عمل جريء مما لفت انتباه الناس إليه بدافع الحسد. إليكم ستانلي كوبريك."

كان صوت كوبريك بالنسبة لنخبة العاملين في هوليوود هادئا وواثقا ومطمئنا. تحدث كوبريك بطريقة تنمّ عن الفهم وبلهجة واضحة عبر فيها عن آرائه حول صناعة السينما التي تسلل إليها بواسطة موهبته وجسارته وطموحه.

بدأ (لايتن) حديثه كالتالي: "هذا هو ستانلي كوبريك.. أعتقد لو أن الجهات صاحبة النفوذ تقدر فعلا الأفلام الجيدة أو صانعيها، فيجب أن تنال الأفلام الضعيفة والمتوسطة نفس التقدير إذا أثبتت أنها ذات قيمة فنية أكبر. إلا أن ظهور التلفزيون استطاع تغيير هذه المعادلة تماما، وأعتقد أن التضخم المالي الذي لحق بصناعة السينما جراء هذا التطور شكل تحديات مثيرة استدعت العمل بمزيد من الجرأة والإخلاص في صناعة السينما. وإذا افتقدت هوليوود الآن بريق أيامها الأول وعصرها الذهبي المتمثل في اقتناء سيارات الرولز رويس وجلود الفهود التي تغطي مقاعد هذه السيارات الفاخرة، فإن ذلك يشكل الحافز الذي يدفع العناصر الشابة إلى اغتنام الفرص والإمكانيات المتاحة."

في ٢٩ كانون الأول ١٩٥٨ كتب كوبريك رسالة إلى (لايتن) على ورق يحمل ترويسة شركة (هاريس - كوبريك) من مقرها في (نورث كانون درايف) في بيفرلي هيلز يخبره فيها أنه استمتع ببرنامجه الإذاعي. لكن كوبريك أبدى بعض التحفظات فيما يتعلق بخاتمة البرنامج الذي علق بأن الحرس القديم في هوليوود سيلتئم شملهم من جديد لمواجهة الأزمة التي

يتعرضون لها، وهي فكرة اعتبرها كوبريك نوعاً من المواساة لتلطيف النقد الموجه إلى هوليوود. عدا ذلك، فإن البرنامج بالنسبة لكوبريك يستحق الثناء لطرحه أدق وأصح تقييم لصناعة الأفلام سمعه في حياته كلها. لقد أظهر كوبريك في هذه الرسالة التي خطها بيده وذيلها بتوقيع (ستان كوبريك) براعته في ترويج أعماله بنوع من الدبلوماسية والمباشرة.

وبالعودة إلى الساحل الشرقي، نجد أن والديّ ستانلي كوبريك (جاك) و(غيرترود) يقيمان في (كاسل درايف)، نيوجرسي. كان (جاك) يكسب ٥٠٠ دولار في الأسبوع من مزاولة مهنة الطب في برونكس، واقتنى سيارة طراز (دوسوتو) موديل ١٩٥٧.

كان رد الفعل الأوروبي لـ "**دروب المجد**" سريعا وحانقا، وثار غضب المؤسسة العسكرية الفرنسية للصورة التي أبرزها الفيلم عن الجيش الفرنسي فشنت حملة واسعة النطاق في محاولة منها لمنع عرض الفيلم في كافة أنحاء أوروبا. وبالفعل ثارت حفيظة وحنق المجموعة الأوروبية للفكرة التي روجها الفيلم بأن القيادة العسكرية الفرنسية مستعدة للتضحية بأرواح الأبرياء للمحافظة على أمجادها القومية.

فالاحتجاجات التي ثارت في بروكسل أجبرت الفيلم على الانسحاب من دور السينما والمسرح منذ العرض الأول. ثم عاد "**دروب المجد**" إلى صالات العرض قي بروكسل ثانية بعد أن تفاوضت وزارتي الخارجية الأمريكية والفرنسية على إضافة مقدمة خاصة للفيلم على النحو التالي: "إن هذه القصة التي تدور حول حرب ١٩١٤ - ١٩١٨ إنما تحكي قصة عن رجال معينين سقطوا في دوامة هذه الحرب. وتشكل هذه القصة حالة فردية تتناقض تماما مع البسالة التي تميز بها معظم الجنود الفرنسيين الذين يعتبرون أبطال فكرة الحرية التي أصبحت طابع الشعب الفرنسي."

(فرنسوا ترافو) الذي أنجز فيلمه القصير الأول "**زيارة**" عام ١٩٤٥ ونال شهرة أوسع كناقد سينمائي لفيلم "**تقارير سينمائية**" من إخراج (أندريه بازان)، علق على "**دروب المجد**" بقوله: لن يكتب لهذا الفيلم العرض في فرنسا طالما أن وزارة الدفاع لديها شيء من التحفظ حوله. إلا أن (ترافو) فرّ من الخدمة العسكرية ونال عقوبة السجن ثم أطلق سراحه بشكل غير مشرف.

عندما أصبح الفيلم جاهزا للعرض على المستوى الدولي، قررت (يونايتد آرتيستس) عدم طرح الفيلم على لجنة الرقابة الفرنسية خشية من أن ترفض الحكومة منح الموافقة على فيلم انتقد الجيش الفرنسي بشكل سافر.

عرض "**دروب المجد**" في برلين في حزيران ١٩٥٨. وخلال هذا العرض الأولي في مسرح (مارمو هاوس)، قامت مجموعة مؤلفة من خمسين مواطن فرنسي مدني بالاحتجاج الشديد على عرض هذا الفيلم. ثم عرض الفيلم في مسارح محلية عديدة في برلين باستثناء القطاع الفرنسي الذي يضم منطقتي (ودينغ) و(رينيكندورف). وصرح الجنرال الفرنسي السابق (غيزيه) بأن هذا الفيلم أظهر العنصرية ضد الجيش الفرنسي. وفي نفس الوقت فإن البندين ٥٠١ و٥٠٤ من أنظمة قوات الحلفاء التي يعود تاريخها إلى قانون الحلفاء عام ١٩٤٨، سمحت للسلطات العسكرية الفرنسية أن تبلغ صالات السينما في المنطقة منع عرض الفيلم. كما أن المادة ٥٠١ من قانون الاحتلال التابع للحلفاء منع أية أفعال أو ممارسات قد تسيء إلى سمعة أية قوة من قوات الاحتلال في برلين. وأخبر (غيزيه) مجلس الشيوخ في برلين أن الفرنسيين سينسحبون من مهرجان برلين السينمائي إذا استمرت (يونايتد آرتيستس) بعرض فيلم "**دروب المجد**". سُحب الفيلم تحت هذه الضغوط من المهرجان ولم يسمح بعرضه سوى في القطاعين الأمريكي والبريطاني من برلين وفي ألمانيا الغربية أيضا. ومع ذلك وخلال أحد العروض في القطاع البريطاني، أثار عدد من الجنود الفرنسيين أعمال الشغب وألقوا قنابل تحتوي على روائح كريهة على حضور المشاهدين.

وفي شهر تموز ١٩٥٨ منعت القيادة العسكرية الأمريكية عرض فيلم "**دروب المجد**" في أوساط السينما التابعة للجيش والقوى الجوية الأمريكية الموجودة في أوروبا.

كما أعلنت الحكومة السويسرية منع عرض "**دروب المجد**" في شهر كانون الأول ١٩٥٨ ووصفت وزارة الداخلية السويسرية الفيلم بأنه "دعاية تخريبية موجهة ضد فرنس .. ويسيء بشكل كبير للأمة الفرنسية." كما هددت الحكومة السويسرية بمصادرة كل نسخ "**دروب المجد**" إذا لم تتوقف (يونايتد آرتيستس) عن عرض الفيلم وإخراجه من البلاد فورا. واستمر الحظر السويسري على "**دروب المجد**" مدة ١٢ سنة إلى أن أعلن التلفزيون الحكومي الألماني عام ١٩٧٠ أن ألمانيا تدرس إمكانية إعادة عرض الفيلم في البلاد.

أما نقاد السينما الإيطاليين أعلنوا عن دعمهم لـــ "**دروب المجد**" مؤكدين أنه أفضل فيلم أجنبي صدر عام ١٩٥٨ ومنحوا الفيلم جائزة "الشريط الفضي". وفي نفس الفترة أيضا، أثنى رئيس الوزراء البريطاني (وينستون تشرشل) على مصداقية الفيلم. كما كان (لويس بانويل) من بين المعجبين بـــ "**دروب المجد**".

وظل "**دروب المجد**" غائبا عن صالات العرض في فرنسا حتى أواخر ١٩٧٤ عندما أعلن الرئيس الفرنسي الراحل (فاليري جيسكار ديستان) وقف الرقابة السياسية في البلاد، وسرعان ما تم الإعلان عن الفيلم بنسختيه الأصلية والمترجمة في أربع صالات عرض رئيسة في باريس.

لم يحقق "**دروب المجد**" أية إيرادات كما حصل سابقا مع كوبريك في فيلم "**القتل**" الذي لم يجني أية أرباح. وأبدى (كيرك دوغلاس) أسفه في كتاب سيرة حياته "ابن الصعلوك" قائلا: "لم يحقق الفيلم أية أرباح كما تنبأت مسبقا. فلا يمكن لأي فيلم أن يحقق الإيرادات إذا لم تدفع الناس المال لمشاهدته. ولا يمكن لهؤلاء الناس أن يدفعوا المال طالما أن عرض الفيلم كان محظورا في بلادهم."

تفاوض (هاريس) وكوبريك مع العديد من الممثلين للعمل لصالح شركة الإنتاج السينمائي المستقلة الخاصة بهما. وناقشا الأمر بشكل غير رسمي مع (غريغوري بك) و(ريتشارد ويدمارك) و(توني كورتيس). ومع أن هذه المباحثات لم تتناول مشاريع محددة، إلا أنها كانت دلالة على أن أسياد السينما في هوليوود بدءوا يأخذون صانعي الأفلام الشابين على محمل الجد، واستمر كلاهما باستثثار اهتمام الأوساط الفنية. تناول الحديث الذي أجري مع (غريغوري بك) مشروع فيلم حول الحرب الأهلية الأمريكية بالاستناد إلى حياة (جون سينغلتون موسبي).

ذهب (هاريس) وكوبريك عام ١٩٥٧ لحضور فيلم "**عملية حفلة الرقص الجنونية**" من بطولة (إيرني كوباكس). أعجب كلاهما بهذا الفيلم وراقت لهما فكرة إنتاج مسلسل تلفزيوني بالاستناد إلى هذه الشخصية التي لعب دورها (كوفاكس). يتبع هذا المسلسل المقترح خطى المآثر البطولية التي يقوم بها مدير إحدى المدارس العسكرية. واجتمع (هاريس) وكوبريك بـــ (كوفاكس) لبحث الموضوع. وعقد كل من المنتج والمخرج والنجم السينمائي اجتماعا مع قائد أكاديمية (بلاك فوكس) العسكرية. وحاول (هاريس) وكوبريك التطرق إلى صلب الموضوع للحصول على خلفية لموضوع المشروع. لم ينفك (كوفاكس) خلال هذا الاجتماع عن توجيه الإطراء والمديح لشريكيه اللذين استمرا بالنهوض من مكانهما حتى لا يتمكن قائد الأكاديمية من ملاحظة الدموع التي غطت وجهيهما نتيجة نوبة الضحك الهستيرية التي انتابتهما. ولم تكتب لفكرة هذا المشروع أن تتحقق أبدا.

انتقد المؤلفين السينمائيين شركة (هاريس - كوبريك) لعدم نجاحها في اقتباس المواضيع المثيرة لتحويلها إلى مشاريع أفلام سينمائية. وأجرت الشركة محادثات مع خبير الحرب الأهلية الأمريكية (شيلبي فوت) والفنان الساخر والكاريكاتوري (جولز فيفر) و(كارلو فيور) صديق (مارلون براندو) الذي كان يطمح لأن يصبح كاتب سيناريو. ألف الجندي العريق أيام الحرب الكورية (ريتشارد آدامز) نصا سينمائيا بعنوان "**الملازم الألماني**" ليقدمه إلى شركة (هاريس - كوبريك) التي اشترته بدورها لكنها لم تضع هذا السيناريو قيد الإنتاج.

المشروع التالي بعد "**دروب المجد**" كان "سرقة ١٦ مليون دولار"، وهو سيناريو ألفه كوبريك بالاشتراك مع (جيم تومبسون). ثم اشترت شركة (برينا) للإنتاج السينمائي كتاب سيرة حياة (هربرت إيمرسون ويلسون) سارق الخزائن الحديدية الذي قضى حكما بالسجن مدته ١٢ سنة في سجن (سان كوينتين).

في ٧ كانون الثاني ١٩٥٨ استلم كوبريك رسالة عن طريق شركة (برينا) للإنتاج السينمائي التي اتخذت الشارع الغربي الثالث ٩٢٣٥ في بيفرلي هيلز مقرا لها. كانت هذه الرسالة موجهة من (جوزيف هاندل) محامي (ريتشارد دو روشمون) من مكتبه في الجادة الخامسة بنيويورك. عبّر (هاندل) في رسالته عن سرور (دو روشمون) بالنجاح الذي لقيه "**دروب المجد**" مؤخرا، ثم أشار مذكرا كوبريك بمبلغ الـ ٥٠٠ دولار التي اقترضها من (دو روشمون) من أجل إنجاز فيلم "**الخوف والرغبة**". واقترح (هاندل) أن يرد كوبريك هذا المبلغ خصوصا أنه بات ميسور الحال الآن.

وفي اليوم التالي أرسل كوبريك ردا إلى هاندل) من مكتبه في (نورث كانون درايف ٢٥٠) في بيفرلي هيلز وافتتح هذه الرسالة معبرا عن أسفه الشديد لأن ظروفه السابقة اضطرت (هاندل) لتوجيه رسالته المؤرخة في ٧ كانون الأول. وأخبر كوبريك المحامي (هاندل) أنه لم ينس قط التزامه اتجاه (دو روشمون) وعبّر عن امتنانه للمساعدة التي قدمها (دو روشمون) في السابق. لم يرغب كوبريك أن يظن به (دو روشمون) على أنه ناكر للجميل وشرح بأن شركة (هاريس - كوبريك) لم تحصد حتى الآن أية أرباح من فيلم "**القتل**"، كما أن إيرادات "**دروب المجد**"، بالرغم من نجاحه المشوب بالانتقاد، كانت عبارة عن نسبة مئوية فقط من أرباح الفيلم بموجب العقد المبرم في هذا الخصوص. استلمت شركة (هاريس - كوبريك) ٦٠% من حصة المنتج عندما تنازلت عن كل

الرواتب الشهرية المستحقة. وأرسل كوبريك محرجا ١٠٠ دولار من أصل المبلغ المطلوب تعبيرا عن نيته الطيبة وطلب من (هاندل) أن يبلغ (دو روشمون) اعتذاره الشديد وامتنانه.

ومرة ثانية أرسل (هاندل) جوابا إلى كوبريك بتاريخ ١٦ كانون الثاني بعد حديث هاتفي أجراه مع (دو روشمون)، وأخبر كوبريك أنه شخصيا بالإضافة إلى (ديك) يتفهمان الوضع مؤكدين له أنه لم يكن في نظرهما أبدا إنساناً جاحداً للجميل أو أنه يحاول التملص من التزاماته. واختتم (هاندل) رسالته الجوابية معبرا عن أمله وأمل (دو روشمون) بأن يكون "**دروب المجد**" فاتحة لسلسلة من الإنجازات الناجحة تجاريا.

أرسل كوبريك مبلغ الـــ ٤٠٠ دولار المتبقية بالإضافة إلى رسالة شكر وعرفان بتاريخ ١٠ آب ١٩٥٨، وأشاد فيها بصداقة (دو روشمون) وصبره وقال أن هذا المنتج سيظل مثالا يحتذي به في المستقبل إذا وجد نفسه في موقف مشابه ليقدم المساعدة والعون لمن يستحق من صانعي الأفلام الشباب. وقال كوبريك لـــ (دو روشمون) أن مبلغ الخمسمائة دولار كان استثمارا جريئا خصوصا في ظل تقلبات صناعة الأفلام.

وجه (دو روشمون) جوابا لرسالة كوبريك في ١٨ آب عبّر فيها عن امتنانه لكوبريك وأبدى أسفه لأن السينما الأمريكية ستفتقر إلى الرهان على أكثر المخرجين حماسا. كما عبّر عن إعجابه بالسرعة الكبيرة التي تعلم فيها كوبريك هذه المهنة. وقال المنتج (دو روشمون) لكوبريك أنه فكر بعمل المزيد في مسلسل "**لينكولن**" من خلال التركيز على الفترة الوسطى من حياة لينكولن مع أن أحد أصدقائه العاملين في القسم الروائي التابع لشركة MGM نصحه بأن يبتعد عن موضوع لينكولن لأن كل الأفلام الصادرة حول حياة هذا الزعيم فشلت في تحقيق الإيرادات وأن الموضوع الوحيد الناجح تجاريا في مجال السينما هو الجنس. واختتم (دو روشمون) رسالته بأن وجه النصيحة لكوبريك كي يفكر بأن يجعل من قصة "لوليتا" فيلمه التالي. كان (دو روشمون) من المعجبين برواية (فلاديمير نابوكوف) وكرر نصيحته لكوبريك أن هذه الرواية ستكون مشروعا سينمائيا ناجحا. وتذكر (جين) زوجة (دو روشمون) بقولها: "لقد أعجب ديك بهذه الرواية ونصح ستانلي أن يصنع منها فيلما." وفي الحقيقة أن أشخاص آخرين أيضا وجهوا نفس النصيحة لكوبريك في أن يعتمد هذه الرواية في فيلمه التالي.

خلال العمل في فيلم "**دروب المجد**"، وجه كوبريك رسالة إلى (ديفيد فون) في نيويورك. ويذكر (فون) عن هذه الرسالة: "بعث لي ستانلي برسالة طالبني فيها بتسديد ثمن

تذكرة الطائرة التي اقترضتها منه للعودة إلى نيويورك. لكني كنت أعيش الكفاف في تلك الفترة حيث كنت أقوم ببعض الأعمال المؤقتة في مجال التمثيل ولم يدر علي هذا العمل سوى النزر اليسير من المال. لذلك كتبت إليه ردا على رسالته أخبره عن استعدادي لدفع ثمن تلك التذكرة بالتقسيط. وقلت له أني كنت أرغب بتسديد كامل المبلغ بقدر ما كنت أود الحصول على أجري لقاء وضع الموسيقى لراقصة في فيلم '**قبلة القاتل**'، خصوصا أن هذا الأجر قد ورد في الاتفاقية المبرمة في هذا الشأن. ولا أعتقد بأن أحدا على الإطلاق استرد شيء من تلك الدفعات المؤجلة. فما كان من ستانلي إلا أن أعاد لي الشيك الذي أرسلته بقيمة تذكرة الطائرة، وقال لي 'انس الأمر'."

الفصل (٩)

(لن يُفلح الأمر يا ستانلي)

بدأت شركة (هاريس – كوبريك) بعد فيلم "**دروب المجد**" باستقطاب اهتمام أبرز العاملين في أوساط هوليوود. ففيلم "**القتل**" جلب إليهم (غريغوري بك) و(كيرك دوغلاس)، أما في "**دروب المجد**" فقد جذبوا انتباه (مارلون براندو) الذي رغب بدوره إقامة علاقة عمل مع شركة (هاريس – كوبريك) للإنتاج السينمائي. (كارلو فيور)، صديق (براندو) وأحد زملائه في شركة (بينيبيكر) للإنتاج السينمائي، أقام عرضا خاصا لهذا الممثل لفيلمي "**القتل**" و"**دروب المجد**" في إحدى قاعات شركة MGM في بيفرلي هيلز. اعتقد (براندو) أن "**القتل**" كان من أكثر الأفلام أصالة التي شاهدها في حياته، و"**دروب المجد**" نال إعجابه أيضا. وقال (براندو) أنه "ذهل بعد متابعة فيلم "**القتل**" بأن استطاع كوبريك إبراز هذا الأسلوب المميز جدا بالرغم من قلة خبرته عندما صور الفيلم. فالقصة عبارة عن رواية بوليسية تقليدية ولا يوجد شيء غير تقليدي في حبكتها، لكن ستانلي قام بسلسلة من الخيارات الغريبة والمثيرة التي دعّمت وزينت تلك القصة العادية فحولها إلى فيلم مثير."

طور (براندو) خلال السنوات الأربع من تأسيس شركته (بينيبيكر) للإنتاج السينمائي قصة حول الأمم المتحدة وأخرى حول الغرب الأمريكي استنادا إلى حبكة (الكونت مونتي كريستو) لكن لم يخرج هذان المشروعان عن حيز التطوير، واستمر (براندو) يطور بعض الأفكار لإيجاد قصة حول الغرب الأمريكي وأطلق على مشروعه الجديد اسم (رحلة كومانشيرو). لكن هذه القصة حملت تشابها كبيرا في مواضع كثيرة من فيلم "**مسدس الرجل الأعسر**" للمخرج (آرثر بن) وبطولة (بول نيومان)، فاضطر (براندو) إلى كف النظر عن المشروع.

بحثت شركة (هاريس - كوبريك) و(براندو) عن مواد لمشروع فيلم جديد. كان كوبريك و(براندو) مهتمين بصناعة فيلم عن الملاكمة لكن اجتماعاتهما الأسبوعية لم تثمر في أيجاد المشروع المناسب.

قرأ (براندو) رواية "الموت المؤكد لهندري جونز" التي ألفها (تشارلز نيدر) عام ١٩٥٦، واعتقد (براندو) بأنها رواية تناسب صنع فيلم جيد عن الغرب الأمريكي. استندت الرواية على أسطورة (الفتى بيلي) حيث بحث (نيدر) عن مواد تاريخية حول (الفتى بيلي) في المكسيك وبدل أسماء الشخصيات فيها من (بات غاريت) إلى (داد لونغوورث) و(هيندري جونز) من (الفتى بيلي). وكان العنوان تخليدا لذكرى حياة (الفتى بيلي) الحقيقة للمؤلف (بات غاريت). وفي أوائل ١٩٥٧ التمس المنتج (فرانك روزنبرغ) الكاتب (سام بيكنباه)، الذي انشغل في مسلسلات تلفزيونية عن الغرب الأمريكي مثل "**رجل البندقية**"، كي يؤلف له نصا سينمائيا حول الرواية. تقاضى (بيكنباه) ٤٠٠٠ دولار عن كتابة هذا السيناريو الذي استغرق العمل فيه ستة أشهر وسلمه للمنتج في شهر تشرين الأول ١٩٥٧. وطلب (بيكنباه) من (روزنبرغ) إرسال السيناريو إلى (براندو) الذي اشتراه بدوره لصالح شركته (بينيبيكر) للإنتاج السينمائي.

استمر (براندو) بلقاء (جيمس ب. هاريس) وستانلي كوبريك، وذات يوم وجه (براندو) لكوبريك دعوة عشاء، فقام الأخير بإخطار شريكه عن رغبة (براندو) بلقائه. قال (براندو) لكوبريك خلال هذا العشاء أن لديه التزام مع شركة "(بارامونت) من أجل صنع فيلم عن الغرب الأمريكي وعرض عليه فرصة إخراج الفيلم. تدارس (هاريس) وكوبريك هذا الموضوع ووجدا أنها فرصة جيدة. كان (براندو) في تلك الفترة من أشهر الممثلين في العالم وتميز بموهبته وقدراته الفنية العالية. كانت هذه الفرصة ستدر الأرباح على كوبريك وستشق الطريق أمام إصدار فيلم من إنتاج (هاريس - كوبريك - براندو).

وفي ١٢ أيار ١٩٥٨ وقع كوبريك عقدا مع (براندو) يعمل بموجبه ستانلي مخرجا تحت التجربة لمدة ستة أشهر. كما تم توظيفه لمراجعة السيناريو الذي كتبه (بيكنباه). وفي هذه الأثناء كانت شركة (بينيبيكر) للإنتاج السينمائي تتعرض لانتقاد شديد من(فرانك فريمان) صاحب شركة (بارامونت) التي سأمت دعم (بينيبيكر) دون طائل فأرادت التملص من هذه المهمة ونصحت بتنفيذ المشروع.

أخبر (براندو) (سام بيكنباه) أنه طلب من كوبريك إخراج الفيلم فأعجب (بيكنباه) بالفكرة وقال له أن كوبريك هو اختيار موفق. وجد (براندو) وكوبريك شقة بأجرة قليلة في هوليوود بالقرب من (غاور) و(ميلروز) حيث يستطيعان العمل بهدوء دون الإزعاج الذي تسببه مراقبة (بارامونت). لكن عملهما تخلله لهو متكرر من جانب (براندو) الذي استمر في إشغال كوبريك بلعب الشطرنج والدومينو والبوكر مما أسفر عن عمل غير جدي في السيناريو. واستاء عدد من زملاء (براندو)، بمن فيهم والده و(جورج غلاس) و(والتر سيلتزر) من كوبريك الذي وعد بتصوير السيناريو الأصلي خلال ثلاثة أسابيع لكنه بعد انقضاء هذه الأسابيع الثلاثة أعلن أن السيناريو بحاجة إلى التعديل.

كان (براندو) معجبا بهذا المخرج الشاب في تلك الفترة، فقال لـــ (جوان ستانغ) من مجلة نيويورك تايمز: "إن ستانلي حاد الملاحظة بشكل غير عادي ومتآلف مع الناس بإرهاف ولديه ذكاء وفطنة شديدين، كما أنه مفكر مبدع لأنه لا يكرر الأفكار ولا يجمع الحقائق فقط. إنه يستوعب كل ما يتعلمه ويخرج بنظرة أصلية في كل مشروع جديد."[٨]

بعد مرور ستة أسابيع من العمل واللهو، اقترح كوبريك على (براندو) استدعاء (كالدر ويللنغهام) لكتابة النص السينمائي. كان (براندو) معجبا بأعمال (ويللنغهام) وخصوصا روايته "نهاية رجل" التي تحكي قصة مدرسة عسكرية قاسية ذكرت (براندو) بأكاديمية (شاتوك) العسكرية التي أجبر على الالتحاق بها عندما كان فتى.

بدأ كوبريك و(ويللنغهام) العمل على مسودة جديدة من النص السينمائي في الوقت الذي حاول فيه (جيمس ب. هاريس) الحفاظ على كيان شركة (هاريس - كوبريك) أمام شركة (برينا) التابعة لـــ (دوغلاس).

بعد مفاوضات طويلة بين (هاريس) و(دوغلاس)، وافق الأخير بأن الالتزام الذي تعهدت به شركة (هاريس - كوبريك) لصنع خمسة أفلام لصالح شركة (برينا) هو عدد كبير، فوقع الجانبان اتفاقية جديدة تقوم (هاريس - كوبريك) بموجبها بمنح (كيرك دوغلاس) الحصة الرئيسة من إنتاجها القادم.

عندما شارف السيناريو على الانتهاء من كتابته، طرد (براندو) (سام بيكنباه) من فريق عمله بعد مضي ثلاثة أسابيع، مما أدى إلى إثارة التوتر في جو العمل. وقالت (ماري) زوجة (بيكنباه) لكاتب السيرة الذاتية (ديفيد ويدل): "تلقى سام مكالمة هاتفية من (براندو) ذات ليلة. انفعل سام أثناء هذا الحديث فخرجت من الغرفة، ثم عدت بعد برهة

لأجده يجلس على السرير يحدق في الفراغ. فسألته عن الخطب فأجاب أن كوبريك يريد إحضار شخص من طرفه لمتابعة كتابة السيناريو. لقد طردوا سام من عمله بهذه البساطة وانتهى كل شيء. لقد انهار سام نتيجة هذا الموقف."

قام (براندو) بعكس القصة المقتبسة عن (الفتى بيلي) بأن جعل رجل العصابات المعروف باسم الفتى (بيلي) يقتل الشريف (بات غاريت) في النهاية. وقال (بيكنباه) لاحقا: "لقد خرب القصة كلها. بما أنه كان ممثلا لامعا في تلك الفترة أراد أن تكون نهايته في الفيلم بطلا بعكس ما ترويه القصة الأصلية. فالفتى بيلي لم يكن بطلا وإنما رجل عصابات ومجرم." لقد أعجب (والتر سيلتزر) و(فرانك روزنبرغ) بالنص الذي كتبه (بيكنباه) لكنهم استاؤوا من تصرفات (براندو) وكوبريك و(ويللنغهام) لمحاولتهم إقصاء الجميع عن المشروع. وكانت النتيجة أن (سام بيكنباه) بدأ حربا طويلة مع أصحاب النفوذ في هوليوود لاسيما أنه استمر في نضاله ليصبح مخرجا سينمائيا. وقال (بيكنباه) للممثل (جيمس كوبورن): "لقد علمني (براندو) الحقد." وفي فترة لاحقة بدأت منافسة طويلة بين (بيكنباه) وكوبريك عندما أصبح كلاهما قوة بارز في صنع الأفلام في الستينيات والسبعينيات. قالت (جودي سيلاند) شقيقة زوجة (بيكنباه) لمؤلف السيرة الذاتية (مارشال فيان): "لقد نشرت مقالة في إسكواير عن ستانلي كوبريك. أذكر كيف ثار حنق سام للاهتمام الكبير الذي أولته هذه المقالة لكوبريك على حساب سام. كان يشعر سام بأنه أفضل من كوبريك وأكثر أهمية منه." وفي عام ١٩٧٣ صنع (بيكنباه) فيلمه "**بات غاريت والفتى بيلي**" اقتباسا عن الرواية الأصلية "الموت المؤكد لهندري جونز".

عندما بدأ كوبريك و(براندو) و(ويللنغهام) العمل على السيناريو الذي ظهر فيما بعد في فيلم بعنوان "**جاكس الأعور**" وجد (هاريس) مشروعا أدبيا مثمرا. ففي ذات يوم بينما كان (هاريس) يقرأ مجلة النقد الأدبي (كيركس سيرفس) اكتشف أن هناك رواية جديدة باسم "لوليتا" للكاتب الروسي (فلاديمير نابوكوف) الذي كان يعمل مدرسا في جامعة كورنيل. فاتصل (هاريس) بشركة (بوتنام) في نيويورك التي كانت تتولى نشر الكتاب وطلب نسخة من الرواية. كان (هاريس) متحمسا جدا لهذه الرواية وأخبر كوبريك عنها فقال له كوبريك أنه سمع بهذا الكتاب عن طريق (كالدر ويللنغهام).

عندما وصلت رواية "لوليتا" إلى مكتب (هاريس - كوبريك) كان الشريكان متحمسان لقراءة الكتاب. ويذكر (هاريس): "كانت الرواية ذات غلاف قاس ولم يكن لدينا

سوى نسخة واحدة ولم يكن بمقدورنا قراءتها معا في نفس الوقت. لكن وجدت الحل بأن نزعت غلاف الكتاب وبدأت بقراءته وكلما انتهيت من قراءة عدة صفحات نزعتها من الكتاب وأعطيتها لستانلي ليقرأها بدوره. وبعد الانتهاء من قراءة الرواية قلنا 'إنها قصة رائعة ويجب أن نعمل على تحويلها لفيلم سينمائي.'"

عاد كوبريك إلى (براندو) لمتابعة العمل في قصة الغرب الأمريكي. وبحلول صيف ١٩٥٨ انتقل مكان الاجتماعات المخصصة لإعداد السيناريو إلى منزل (براندو) في (مولهولاند). طلب (براندو) من الجميع خلع أحذيتهم عند دخول المنزل كي لا تفسد ألواح الخشب الفاخر التي تغطي أرضية المنزل. فما كان من كوبريك إلا أن خلع بنطاله أيضا وجلس يعمل مرتديا سرواله الداخلي وقميص عادي فقط. كان (براندو) يرأس تلك الاجتماعات جالسا على الأرضية الخشبية واعتاد على طرق الأرض بواسطة مطرقة جلدية يصل طولها إلى أربعة أقدام للتنبيه في حال خرج النقاش عن صلب الموضوع. كان الصوت الناجم عن تلك المطرقة مدويا لدرجة تقعقع فيها الأطباق والأواني الموجودة في المطبخ.

وفي تلك الأثناء استمرت جهود (هاريس) للحصول على حقوق ملكية رواية "لوليتا". حين اتصل (هاريس) بشركة (بونتام) في نيويورك سألته الشركة عن المبلغ الذي يستطيع دفعه لقاء هذه الرواية، فأجاب أن شركة (هاريس - كوبريك) كانت قد دفعت عشرة آلاف دولار ثمن كل واحد من الكتابين الأخيرين "دروب المجد" و"السرقة الكاملة". وعندما أدرك ممثل شركة (بونتام) جدية العرض، أخبر (هاريس) أن توكيل حقوق رواية "لوليتا" أصبحت بيد وكيل الأعمال الأدبية الشهير في هوليوود (إيرفنغ سويفتي لازار).

(لويس م. آلن) المنتج المستقل عن برودواي الذي قام لاحقا بإنتاج الأفلام "**الاتصال**" و"**الشرفة**" و"**سيد الذباب**" و"**فهرنهايت ٤٥١**" كان قد تقدم بعرض لشراء حقوق ملكية كتاب "لوليتا" من أجل الإنتاج السينمائي خلال أسبوعين فقط من نشر الكتاب. لكن (نابوكوف) رفض هذا العرض. وفي شهر أيلول ١٩٥٨ بعث (نابوكوف) برسالة إلى دار النشر التي تولت حماية حقوق "لوليتا" ذكر فيها: "إن عرض آلن لا يعجبني على الإطلاق. فالشيء الوحيد الذي يهمني في تلك العقود السينمائية هو المال ولا آبه لهذا الشيء الذي يطلقون عليه اسم 'الفن'."

تمكن كوبريك و(ويللنغهام) من إعداد مخطط جديد للسيناريو الذي يتناول قصة عن الغرب الأمريكي لكن (فرانك روزنبرغ) أخبرهما أن هذا السيناريو ضعيف ولا يصلح لتصوير فيلم. فنهض (ويللنغهام) محبطا ورمى بعلبة أعواد ثقابه بقوة على الطاولة التي

جلس أمامها (براندو) يحتسي القهوة وقال له بلهجة أهالي الجنوب: "يجب أن تكون لديك ثقة بموهبة التأليف التي منحني إياها الله." فسحب (براندو) (روزنبرغ) إلى خلف ستارة صينية كان يحتفظ بها في منزله وأقنعه بأن يترك (ويللنغهام) وكوبريك يكملان العمل بسلام.

اجتمع هاريس وكوبريك بـ (لازار) الذي أراد بيعهما قصة "لوليتا" لأن استوديوهات التصوير كانت تخشى موضوع هذا الرواية المثيرة للجدل. واعتقد (لازار) بأن شركة (هاريس - كوبريك) هي القادرة على صنع الفيلم شرط أن تدفع المال اللازم ثمنا لهذه الرواية. لكن السعر المطلوب الآن اختلف عن مبلغ العشرة آلاف دولار التي دفعتها (هاريس - كوبريك) في السابق. فقد طلب (لازار) هذه المرة ١٥٠ ألف دولار لبيع حقوق ملكية رواية "لوليتا".

وافق (هاريس) وكوبريك على الصفقة مبدئيا وبما أن (لازار) شعر بأنهما قادران على صنع فيلم استنادا لرواية "لوليتا" نظرا لتردد هوليوود وخشيتها من تنفيذ المشروع بالرغم من رغبتها بهذه القصة، فقد وافق على عقد صفقة بديلة ولم يصرّ على مبدأ استلام المبلغ دفعة واحدة. كانت مدة الصفقة التي اقترحها (لازار) عامان بحيث تدفع شركة (هاريس - كوبريك) مبلغ ٧٥ ألف دولار كدفعة أولية تتمتع بموجبها بحق شراء مادة فيلمية خلال سنة واحدة، ثم تدفع مبلغ ٧٥ ألف دولار المتبقية في حال رغبت بشراء حقوق إصدار رواية "لوليتا" سينمائيا. أما إذا لم تتمكن (هاريس - كوبريك) من إنتاج الفيلم في نهاية العام، تستطيع شراء رواية أخرى، وإذا استطاعت إنجاز الفيلم فإن الصفقة تنص على أن تدفع (هاريس - كوبريك) نسبة ١٥% من الأرباح لحساب (فلاديمير نابوكوف).

تابع كوبريك و(ويللنغهام) العمل على سيناريو قصة الغرب الأمريكي بالاستناد إلى المسودة التي تم التوصل إليها مسبقا، لكن عدد صفحات النص بأكمله بلغت في النهاية ٥٢ صفحة، فأدركا أن القصة بالفعل غير صالحة للاستغلال سينمائيا كما توقع (روزنبرغ).

وافق (هاريس) وكوبريك على الصفقة التي اقترحها (لازار) لكن المشكلة كانت في عدم وجود مبلغ ٧٥ ألف دولار بحوزتهما. كي يتسنى لهما تمويل شراء "لوليتا"، قرر (هاريس) وكوبريك بيع حقوق فيلم "**القتل**" لصالح (يونايتد آرتيستس) التي رغبت ببث الفيلم في التلفزيون قبل الموعد المحدد الوارد في العقد. كان (هاريس) يتطلع لاسترداد أمواله من فيلم "**القتل**" خصوصا أنه مازال يعاني من خسارة تفوق ٩٠ ألف دولار من

أصل مبلغ الـ ١٣٠ ألف دولار التي وضعها للاستثمار في هذا المشروع. وافقت (يونايتد آرتيستس) على مساعدة (هاريس) في استرداد أمواله لكن الثمن الذي فرضته (يونايتد آرتيستس) هو التنازل عن كافة حقوق وفوائد فيلم "**القتل**" الذي لم يحقق أية إيرادات في شباك التذاكر. لكن الفيلم سرعان ما نجح تجاريا عندما أبرمت الصفقة مع (يونايتد آرتيستس) وأصبح الفيلم ملكا لها وبدأ برصد الإيرادات من خلال السمعة التي تتمتع بها (يونايتد آرتيستس) في الأسواق، فضمنت (هاريس – كوبريك) استرداد أموالها بعد أن أطلقت (يونايتد آرتيستس) حملة ترويجية ضخمة لفيلم "**القتل**" في التلفزيون ومناطق التوزيع. سرّ كوبريك كثيرا لأن شريكه تمكن من استرجاع أمواله مما سهل الأمر لشركة (هاريس – كوبريك) لشراء حقوق ملكية رواية "لوليتا" من مؤلفها (فلاديمير نابوكوف).

وفي هذه الأثناء بدأ العمل في إنتاج فيلم (براندو)، فاستأجر الممثلة (بينا بيلليسر)، بطلة النسخة التلفزيونية المكسيكية من فيلم "**مفكرة آن فرانك**". وتابع (براندو) عمله في اختيار باقي الشخصيات النسائية في الفيلم.

استمرت رواية "لوليتا" بتحقيق أعلى رصيد في قائمة الكتب الأكثر مبيعا في الأسواق إلى أن استغل كاتب روسي آخر يدعى (بوريس باسترناك) هذه الفرصة فنشر روايته "الدكتور جيفاكو". وبالرغم من الجدل الذي أثارته قصة "لوليتا" في أرجاء الولايات المتحدة، ظلت تحتل المرتبة الثانية في مبيعات الأسواق. تحكي رواية "لوليتا" قصة رجل في متوسط العمر اسمه (همبرت همبرت) وهواجسه الجنسية تجاه فتاة تبلغ ١٢ سنة اسمها (لوليتا). لقد راجت هذه الرواية الفضائحية في الأسواق حيث بلغ رصيد مبيعاتها بعد عام واحد ٢٣٦٧٠٠ نسخة في المكتبات و٥٠٠٠٠ نسخة في النوادي الأدبية. وفي أواسط الثمانينيات وصلت مبيعات رواية (نابوكوف) ١٤ مليون نسخة في الأسواق العالمية.

تأجل موعد بدء العمل في فيلم (براندو) مرة ثانية إلى ١٥ أيلول، وبدأت تسوء الأحوال بين كوبريك و(براندو). فالشيء الذي جعل (براندو) يطلب من كوبريك إخراج الفيلم هو استقلاليته وقوة شخصية كوبريك الذي كان بدوره معجبا بـ (براندو) كممثل لكنه في نفس الوقت اعتاد على السيطرة الفنية الكاملة خلال صنع الأفلام. وما لبثت أن تفاقمت الخلافات وثار الجدل بين الرجلين وكان (كارلو فيور) في صف (براندو) لأنه المصدر الذي وفر له مصدر رزقه.

وعد (براندو) (كارل مالدن)، الذي عمل معه في فيلم "**تراموای اسمه الرغبة**" وفيلم "**على الواجهة المائية**"، أن يحصل على دور (داد لونغوورث) في فيلم الغرب الأمريكي الذي شغل (براندو) لفترة طويلة. إلا أن كوبريك لم يوافق على هذا الممثل وأراد استبداله بـــ (سبنسر تريسي) لأنه كان يشعر بأن (مالدن) موفق فقط في تمثيل أدوار الشخصيات الفاشلة في الأفلام، كما اعتقد بأن (براندو) و(تريسي) يشكلان فريقا بطوليا في الفيلم. لكن (براندو) أخبره بأن القرار يعود له في اختيار الممثلين في فيلمه. كانت المشكلة الأخرى تكمن في تأخر تصوير الفيلم عن الموعد الأصلي بثلاثة أشهر. لكن (مالدن) كان قد وقع للتو عقدا مع (براندو) للتمثيل في فيلمه بأجر قدره ٤٠٠ ألف دولار استلمها قبل إنجاز الفيلم. إن هذا المبلغ الذي كان يعتبر ثروة طائلة في ذلك الوقت اشترى لـــ (مالدن) منزلا فاخرا في لوس أنجلوس مازال يسكنه حتى الآن.

عندما وجد (كالدر ويللنغهام) أن أفكاره لم تعد تلاقي الترحيب كالسابق التزم الصمت في الاجتماعات المنعقدة برئاسة (براندو) لبحث سيناريو الفيلم. ويقول (ويللنغهام) أنه استقال من ذلك المشروع، لكن (كارلو فيور) أكد بأن (براندو) طرده من مشروع الفيلم ذات مساء أثناء تناول العشاء وقدم له طاولة شطرنج مزخرفة من خشب الورد لقاء أتعابه!

وفي شهر تشرين الثاني ١٩٥٨ كان (روزنبرغ) يفكر في إعادة (سام بيكنباه) لكتابة السيناريو ثم غير رأيه واستأجر كاتب السيناريو (غاي تروسبر).

أطلق على مشروع فيلم (براندو) الذي يدور موضوعه حول الغرب الأمريكي اسم "**جاكس الأعور**" وتم تحديد موعد بدء العمل فيه. كما استبدل اسم كوبريك الذي يظهر على لوحة التصوير باسم (براندو). وانتهى بذلك التعاون الذي كان قائما بين ستانلي كوبريك و(مارلون براندو).

يذكر (براندو) أن كوبريك أخبره قبل بدء تصوير الفيلم أنه لم يستوعب قصة الفيلم بشكل جيد، فأجابه (براندو) أنه دفع ٣٠٠ ألف دولار لـــ (كارل مالدن) وأنه مضطر للبدء بالتصوير. ويقول (براندو) أن كوبريك انسحب من المشروع في تلك اللحظة مما جعله يستدعي (إيليا كازان) و(سيدني لوميت) وغيرهما من المخرجين لاستكمال العمل في مشروع الفيلم لكنهم جميعا اعتذروا عن تولي هذه المهمة. ويقول (براندو) أنه اضطر في ظل هذه الظروف إلى إخراج الفيلم بنفسه لإنقاذ الوضع من الناحية المالية بسبب التأخير الكبير عن الموعد المحدد لإنجاز الفيلم.

أما رواية (فرانك روزنبرغ) حول فض التعاون المشترك بين (براندو) وكوبريك تفيد بأن (براندو) كان يريد (ريو)، دور شخصيته في الفيلم، أن يقع في غرام فتاة صينية بسبب ازدياد عدد أبناء الجالية الصينية في (مونتيري) بكاليفورنيا التي تدور فيها أحداث القصة. وفي اجتماع ضم (روزنبرغ) وكوبريك، قال (براندو) للمخرج أنه يريد استخدام (فرانس مويين) لتلعب دور الفتاة الصينية. لكن كوبريك لم يوافق عليها وعلق قائلا: "إنها لا تجيد التمثيل." فأشار (براندو) إلى (روزنبرغ) بهدوء ليتبعه إلى المطبخ حيث قال له: "يجب أن نتخلص من كوبريك." وقرر (براندو) بعد هذا الموقف أن يخرج الفيلم بنفسه.

وفي ٢١ تشرين الثاني ١٩٥٨ استدعى (والتر سيلتزر) كوبريك إلى مكتب شركة (بينيبيكر) في (بارامونت) وقال له: "إن الأمر لن يُفلح ياستانلي."

أفاد كوبريك لرجال الصحافة أن العقد الذي وقعه مع (براندو) لا يخوله النقاش في أسباب التخلي عن المشروع. وأصدر كوبريك بيانا قدم فيه استقالته من مشروع الفيلم قائلا: "لقد استقلت من هذا المشروع بأسف شديد وذلك بسبب إعجابي واحترامي لمارلون براندو الذي أعتبره واحدا من أفضل الفنانين في العالم. وقد أبدى السيد براندو ومعاونيه تفهما كاملا لرغبتي في الاستقالة وبدء العمل في فيلم "**لوليتا**"".

وقال كوبريك فيما بعد لـــ (كارلو فيور) أنه كان سعيدا بأن قام (براندو) بإخراج الفيلم بنفسه: "لو استخدم براندو مخرجا آخرا لبدا الأمر على أني أفتقر إلى الموهبة أو الصبر أو ما شابه .. ولكن إخراج براندو للفيلم أنقذ سمعتي من الشبهات."

قام كاتب السيناريو بتعديل وصقل النص السينمائي لفيلم "**جاكس الأعور**" بينما باشر (براندو) بعملية الإخراج وصدر الفيلم أخيرا عام ١٩٦١. كان هناك مشهدان في الفيلم من السيناريو الذي كتبه (بيكنباه) لكن اسمه لم يظهر في قائمة المشاركين في "**جاكس الأعور**".

استقر ستانلي كوبريك و(كريستيان هارلان) في حياتهما الأسرية عام ١٩٥٩ بالسكن في منطقة (كامدن درايف الجنوبية ٣١٦) في بيفرلي هيلز. كان منزل كوبريك في تلك المنطقة الفاخرة عاديا، لكنه اقتنى سيارة مرسيدس سوداء استوردها من ألمانيا بعد إصدار فيلم "**دروب المجد**". بلغت (كاثرينا) في ذلك الوقت عامها السادس وكانت (كريستيان) على وشك ولادة طفلها الأول من ستانلي كوبريك.

الفصل (١٠)

(لم يقتنع بالفكرة أن هذا هو فيلمه)

- إن ستانلي رهباني جدا .. إنه يفكر بعمق ويعبر عن نفسه بهدوء ولا يرفع صوته ابدا. لقد وجدت العمل معه رائع. لا استطيع القول انه يتمتع بالحصافة وانما يتسم بالاستحواذ - بالمعنى الإيجابي للكلمة، لأن الحصافة لا تثمر الإبداع. ينبغي ان يكون هناك نوع من اللاعقلانية في اي عمل ابداعي جدي. وكوبريك من هذا الصنف.

(ساول بص)

- سيكون مخرجا رائعا يوما ما إذا سقط ارضا على وجهه ولو لمرة واحدة. لأن هذا سيعلمه كيفية المساومة.

(كيرك دوغلاس)

بعد انسحاب ستانلي كوبريك من فيلم "**جاكس الأعور**" توجهت جهود وطاقات شركة (هاريس - كوبريك) للإنتاج السينمائي نحو مشروع فيلم "**لوليتا**" إلى اليوم الذي تلقى فيه كوبريك مكالمة هاتفية من (كيرك دوغلاس).

في نهاية ١٩٥٧ أحضر (إدوارد لويس)، الذي ارتبط بـ (كيرك دوغلاس) وشركته (برينا) للإنتاج السينمائي منذ عام ١٩٤٨، رواية لـ (دوغلاس) تحمل عنوان "سبارتاكوس" للكاتب (هاورد فاست). (فاست) مواطن أمريكي قضى حكما بالسجن لانتمائه للحزب الشيوعي واشتهر بأعماله التي تتناول الوطنيين الأمريكيين أمثال (جورج واشنطن) و(توماس بن). كان (سبارتاكوس)، وهي شخصية تاريخية حقيقية، عبدا استطاع

تشكيل جيش من المجالدين وقام بحركة تمرد واسعة فتح خلالها الجزء الأكبر من جنوب إيطاليا وهزم جيشين من جنود الرومان. نال هذا الكتاب وبسرعة إعجاب (دوغلاس) الذي كان مغرما بالأدوار البطولية لاسيما تلك التي لها مدلولات اجتماعية. وطلب من (لويس) الحصول على حقوق ملكية هذه الرواية ودفع الثمن من ماله الخاص لأنه كان واثقا من إقناع (يونايتد آرتيستس) تمويل الفيلم فيما بعد. فاتصل (دوغلاس) بـــ (آرثر كريم) ثم بمدير (يونايتد آرتيستس) ليروج بإلحاح فكرة صنع فيلم عن "سبارتاكوس". لكن الرد السريع الذي حصل عليه كان الرفض. وفي منتصف كانون الثاني ١٩٥٨ أرسل (كريم) برقية إلى (دوغلاس) يبرر فيها أن استوديوهات (يونايتد آرتيستس) كانت ملتزمة بإنتاج فيلم "**المجالدين**" المقتبس عن كتاب للمؤلف (آرثر كوستلر) وأن هذه القصة مشابهة لرواية (هاورد فاست). كان (مارتن ريت) هو الذي سيتولى إخراج فيلم "**المجالدين**" وسيلعب فيه دور البطولة (يول براينر).

اتصل (ريت) الذي يعمل على مشروع سيناريو "**المجالدين**" بـــ (كيرك دوغلاس) ليحاول إبعاد فكرة مشروع فيلم "**سبارتاكوس**" عن باله. ناقش (لويس) و(دوغلاس) الموضوع وقررا الانضمام للمشروع القائم، لكن (براينر) أخبر (ريت) بأنه ليس سهل الانقياد وراء شروط غير محددة. وفي غضون أيام قليلة نشرت مجلة (فارايتي) إعلانا ظهر فيه (يول براينر) في هيئة (سبارتاكوس) مع الكلمات التالية "**المجالدين** .. فيلم يونايتد آرتيستس القادم". رصد مبلغ ٥,٥٠٠,٠٠٠ دولار لميزانية "**المجالدين**".

لقد عقد الممثل المنافس (دوغلاس) عزمه على التحدي وأرسل برقية موجزة إلى (كريم) كتب فيها الكلمات التالية "سنرصد مبلغ خمسة ملايين وخمسمائة ألف ودولارين لفيلم '**سبارتاكوس** '. إنها خطوتكم الآن."

لجأ (دوغلاس) إلى استوديوهات أخرى لكنه قوبل بالرفض أيضا لأن أياً منها لم يشأ تحدي (يونايتد آرتيستس). وأوشك حق ملكية كتاب "سبارتاكوس" على النفاذ بموجب العقد المبرم مع دار النشر فاضطر (دوغلاس) لبحث الأمر مجددا للحصول على تمديد لمدة شهرين إضافيين. ووافق (فاست) على طلب (دوغلاس) مقابل دولار واحد فقط، لكن التعويض الذي طلبه تمثل في إدراج فقرة في العقد تسمح له بكتابة سيناريو الفيلم. لم ترق الفكرة لـــ (دوغلاس) و(لويس)، لكن لم يكن باليد حيلة.

قام (لو واسرمان) وكيل (دوغلاس)، الذي أصبح فيما بعد مديرا لاستوديوهات (يونيفرسال)، بتشجيع (دوغلاس) لإيجاد مخرج جريء ومبدع له صلة بفكرة المشروع. كان المخرج (ديفيد لين) واحدا من الأسماء المقترحة لمشروع فيلم "**سبارتاكوس**".

بدأ (هاورد فاست) بإرسال الصفحات التي ينجزها من السيناريو إلى شركة (برينا) للإنتاج السينمائي التابعة لـ (دوغلاس). لكن سرعان ما اكتشف (دوغلاس) أن سيناريو (فاست) لا يصلح لصنع الفيلم لأنه رأى بأن النص السينمائي يفتقر إلى القوة الدرامية التي وجدها (دوغلاس) في الرواية الأصلية. واستنتج (دوغلاس) أنه بحاجة لسيناريو قوي ومميز لإطلاق مشروعه فاستأجر (دالتون ترمبو) الذي كان واحدا ضمن لائحة "العشرة المعادين"، وقضى حكما بالسجن لمدة سنة واحدة عام ١٩٤٧ بسبب رفضه التعاون مع "اللجنة البرلمانية للتحقيق في النشاطات المناوئة لأمريكا". ألف (ترمبو) رواية رافضة للحرب العالمية الأولى حملت عنوان "جوني حصل على مسدسه" وكتب سيناريو الأفلام: "**كيتي فويل**" و"**شخص يدعى جو**" و"**ثلاثين ثانية فوق طوكيو**". لقد ظل اسم (ترمبو) في اللائحة السوداء لمدة عشر سنوات وحظر عليه التعامل مع كافة استوديوهات التصوير السينمائي. لذلك اضطر (ترمبو) للعمل تحت أسماء مستعارة مختلفة كان أكثرها شهرة هو (روبرت ريتش) الذي نال بواسطته جائزة الأوسكار عن كتابة فيلم "**الشجاع**" عام ١٩٥٦.

مضى على تلك اللائحة السوداء بحلول عام ١٩٥٨ حوالي عشر سنوات. فالأفراد العاملين في صناعة الأفلام السينمائية ممن انتموا للحزب الشيوعي خلال حملة "مطاردة الساحرات" التي شنها السيناتور (جوزيف ماكارثي) أو "اللجنة البرلمانية للتحقيق في النشاطات المناوئة لأمريكا" أو الوطنيين الذين برزوا في تلك الفترة حظر عليهم العمل في الاستوديوهات الرئيسة التي سيطرت على نشاط صناعة السينما. وكان كتبة السيناريو أكثر المتضررين من هذه اللائحة السوداء. فظهر موضوع العمل تحت أسماء مستعارة كي يتسنى للمؤلفين الواردة أسماؤهم في تلك اللائحة متابعة نشاطاتهم. وحتى بعد انقضاء عشر سنوات وبالرغم من دعم الكثيرين في صناعة السينما ممن احتقروا هذا التصرف، ظلت هذه اللائحة السوداء سارية المفعول.

لم يرق (هاورد فاست) لـ (دالتون ترمبو) منذ اللقاء الأول الذي جمع الرجلان وجها لوجه حيث وبخ (فاست) كاتب السيناريو لتخليه عن معتقداته الماركسية عندما كان في السجن. لذلك قرر (دوغلاس) أن يقوم (دالتون ترمبو) بكتابة السيناريو دون علم أحد باستثناء

(دوغلاس) و(لويس)، واقتضت الخطة الموضوعة لذلك في أن يكون (إدوارد لويس) بمثابة الواجهة لـــ (ترمبو) بحيث يستخدم اسم (لويس) في أي شيء يكتبه (ترمبو). لقد شاعت هذه الطريقة أيام اللائحة السوداء وكانت موضوع فيلم "**الواجهة**" الذي صدر عام ١٩٧٦ من إخراج (مارتن ريت) وبطولة (وودي آلن). كما نصت الخطة على أن تقوم شركة (برينا) بدفع الأجر لـــ (إدوارد لويس) الذي سيوصل المال بدوره إلى (سام جاكسون)، وهو الاسم المستعار الذي اختاره (ترمبو) للعمل في مشروع فيلم "**سبارتاكوس**".

كان (ترمبو) و(دوغلاس) و(لويس) يلتقون سرا وكانت المذكرات الناتجة عن تلك الاجتماعات توقع باسم (سام جاكسون). إلا أن (فاست) استمر في التصلب بآرائه وألح على عقد اجتماع يضم كافة رؤساء الأقسام في كادر الإنتاج حيث ألقى محاضرة عن صوابية آرائه حول المشروع.

لقد تعلم (ترمبو) إنجاز العمل بسرعة كبيرة في ظل الظروف التي فرضتها اللائحة السوداء فأحرز تقدما كبيرا في السيناريو الملحمي لـــ "**سبارتاكوس**"، كما اتسمت علاقة عمله بـــ (دوغلاس) و(لويس) بالسهولة واليسر.

قام (دوغلاس) بإعطاء نسخة من رواية "سبارتاكوس" للمخرج (لورنس أوليفيير) أثناء عمله في فيلم "**تابِعْ الشيطان**"، فأعجب (أوليفيير) بالرواية وأبدى اهتمامه لإخراج الفيلم.

تطورت المنافسة بين النصين السينمائيين "سبارتاكوس" و"المجالدين" واستدعى (مارتن ريت) و(يونايتد آرتيستس) كاتب سيناريو آخر يدعى (أبراهام بولونسكي) من أولئك الذين أدرج اسمهم أيضا في اللائحة السوداء. ألف (بولونسكي) سيناريو "**الروح والجسد**" وقام بإخراج فيلم "**قوة الشر**" وكان يعمل تحت اسم مستعار هو (إيرا وولفيرت). تمكن (دالتون ترمبو) من إنجاز المسودة الأولى لسيناريو "**سبارتاكوس**" في شهر آب ١٩٥٨.

لم يستمر سرّ (دوغلاس) و(لويس) و(ترمبو) طويلا طي الكتمان، فقد علم (لو واسرمان) وغيره من العاملين ضمن هوليوود بأمر الهوية الحقيقية لكاتب السيناريو. لقد عرف الكثيرين خلال عهد اللائحة السوداء الأساليب السرية التي لجأ إليها كتاب السيناريو المحظورين. عمل (واسرمان) على إرسال المسودة الأولية من السيناريو إلى (أوليفيير) و(تشارلز لافتون) و(بيتر أوستينوف). سافر (دوغلاس) و(لويس) إلى إنجلترا لزيارة

(لافتون) الذي كان يؤدي أحد الأدوار التمثيلية في مسرح لندني. فرفض (لافتون) النص السينمائي المعروض عليه. ثم قام (دوغلاس) و(لويس) بلقاء الممثل (أوليفييير) الذي أبدى الحماس للعمل في مشروع فيلم "**سبارتاكوس**" وفي هذه الأثناء بدأ (لويس) بالشعور بعدم الارتياح للمديح والإطراء الموجه لشيء لم يكتبه شخصيا.

عندما عاد (دوغلاس) إلى هوليوود أخبره (واسرمان) بأن (لافتون) وافق أخيرا عل لعب الدور في فيلم "**سبارتاكوس**". وفي نهاية شهر آب وقع (بيتر أوستينوف) العقد وفي بداية العام التالي ضموا (أوليفييير)، الذي صرف النظر عن إخراج الفيلم بسبب التزامه بمسرحية "كوريولانوس" في مسرح (ستراتفورد - أبون - آفون)، لكنه أبدى استعداده للعب دور (كراسوس) إذا أعطي دوره نفس الزخم الذي تتمتع به الأدوار التي يؤديها (دوغلاس) و(أوستينوف) و(لافتون).

اعتمدت (يونايتد آرتيستس) في إنتاجها لفيلم "**المجالدين**" هذه المرة المخرج (مارتن ريت) والممثلين (يول براينر) و(أنتوني كوين) بينما كان يجري استكشاف مواقع التصوير المناسبة في أوروبا أيضا. اتصل (ريت) بـ (دوغلاس) ليخبره أنه أعاد النظر في عرض (دوغلاس) ووافق على ضم الإنتاجين معا. إلا أن (دوغلاس) لم يبالي واستعد لتسديد الضربة القاضية لفيلم "**المجالدين**". كان (دوغلاس) واثقا من أن السيناريو الموجود بحوزته هو الأفضل وأن طاقم الممثلين المقترحين في مشروعه لا منافس لهم، وأدرك أيضا أنه لن يكون بمقدور (ريت) بدء التصوير في أوروبا حتى حلول الصيف بسبب سوء الأحوال الجوية في الشتاء عادة. فاتخذ (دوغلاس) قرارا جريئا للبدء بالتصوير في هوليوود حيث يسمح مناخ المنطقة بالتصوير خارج الاستوديوهات على مدار السنة مع أن سيناريو (ترمبو) مازال بحاجة لمزيد من العمل بالإضافة إلى أن شخصية (سبارتاكوس)، التي سيلعب دورها (دوغلاس)، كانت تنتظر الثلاثي (لافتون - أوستينوف - أوليفييير).

في ٢٧ تشرين الأول ١٩٥٨ انتهت المعركة الأولى التي أطلق عليها (دوغلاس) في كتاب سيرة حياته (حروب سبارتاكوس). فقد استلم رسالة من (يونايتد آرتيستس) مفادها: "لقد وافق يول براينر على استعمالكم لقب سبارتاكوس بناء على طلب آرثر كريم دلالة على حسن النية."

بدأ (دوغلاس) بحشد عملية الإنتاج. فقد بذل (توني كورتيس) جهودا كبيرة للحصول على دور في "**سبارتاكوس**". وبالفعل أنشئ له دور في الفيلم. من ناحية أخرى،

لم يعجب (هاورد فاست) بالسيناريو الذي يكتبه (ترمبو) واتصل بـــ (إدوارد لويس) - الكاتب المصطنع للسيناريو، الذي يعتبر "أسوء كاتب في العالم".

كانت فكرة (دوغلاس) هي استخدام ممثلين بريطانيين للعب دور الرومان في الفيلم بينما يقوم الأمريكيون بلعب دور العبيد. وعثر على ممثلة أجنبية لتلعب دور (فارينيا)، وهي واحدة من العبيد التي يتزوجها (سبارتاكوس). (إيليسا مارتينيللي)، وهي عارضة رائعة الجمال اكتشفها (دوغلاس) لتمثل في فيلم "**المقاتل الهندي**" عام ١٩٥٥، كانت موجودة في إيطاليا في ذلك الوقت. (أنغريد بيرغمان) اعتذرت عن الدور لأنها اعتبرت الفيلم عنيفا جدا بالنسبة لذوقها الفني. (جين سيمونز)، التي ظهرت في "**قيصر وكليوباترة**" و"**آمال كبيرة**" و"**هاملت**" و"**الرداء**" و"**إلمر غانتري**" وغيرها من الأفلام رغبت بأداء دور (فارينيا) إلا أنها كانت من مواليد لندن ولهجتها بريطانية، وهذا ما جعل (دوغلاس) يصرف النظر عنها. ثم سافر (دوغلاس) إلى فرنسا في محاولة منه لإقناع (جين مورو) التي لفتت أنظار (دوغلاس) أثناء تمثيلها في فيلم "**العشاق**" للمخرج (لويس ماللية)، لكن هذه الممثلة الفاتنة اعتذرت عن الدور بسبب ارتباطها بإحدى المسرحيات وانشغالها أيضا بعلاقة عاطفية جديدة.

استعرض (دوغلاس) مئات الأفلام يبحث عن ممثلة أجنبية فوقع اختياره على ممثلة ألمانية مغمورة نوعا ما تدعى (سابينا بيثمان) وأحضرها معه إلى هوليوود بهدف إجراء اختبار على أدائها في التمثيل. أظهرت نتائج الاختبار أن (بيثمان) كانت رائعة الجمال على الشاشة لكن تمثيلها لا يرقى للمستوى المطلوب. فاستأجر (دوغلاس) عدد من المدربين لتعديل لكنتها الألمانية وتعاقد مع الممثل (جيف كوري)، الذي ورد اسمه في اللائحة السوداء فاضطر لكسب قوت عيشه عن طريق تعليم التمثيل، كي يعلم (بيثمان) أصول التمثيل.

أراد (دوغلاس) أن يكون مميز الشكل في شخصية (سبارتاكوس) فاستأجر مصفف الشعر الشهير في هوليوود (جاي سيبرينغ) الذي ضمت قائمة زبائنه عددا من المشاهير (ومنهم ستيف ماكوين)، من أجل تصميم الهيئة التي تكسب العبيد في الفيلم هيئة خاصة. (قتل سيبرينغ وشارون تيت فيما بعد على يد عائلة مانسون.) أطلق (سيبرينغ) على تسريحة الشعر التي صممها اسم (cow-do) بحيث يقص الشعر من الأعلى على هيأة عرف الغراب بينما يكون الشعر طويلا من الناحية الخلفية تتوسطه جديلة. وقد سبقت هذه التسريحة عصرها بمراحل كبيرة.

أما المعركة الثانية في "حروب سبارتاكوس" كانت حول مخرج الفيلم. فالالتزام الذي طلبته استوديوهات (يونيفرسال) أن يكون (دوغلاس) المنتج المنفذ للفيلم و(إدوارد لويس) هو المنتج لصالح شركة (برينا). وكان الاختيار واحدا بالنسبة لمخرج فيلم "**سبارتاكوس**" حيث أجمع الجانبان على المخرج (أنتوني مان).

كان (مان) مخرجا مخضرما في هوليوود في بداية عقده الخامس. بدأ رحلته الفنية كممثل مسرحي في برودواي وانضم لشركة (سيلزنك) عام ١٩٣٨ ثم تحول إلى مخرج مساعد عمل مع (برستون ستيرجز) في فيلم "**رحلات سوليفان**". وأصبح مخرجا فيما بعد واشتهر بأفلامه المتميزة التي تدور حول الغرب الأمريكي:"**منعطف النهر**" و"**المهماز العاري**" و"**البلد النائي**" و"**رجل من لارامي**" و"**رجل الغرب**". كما حققت (يونيفرسال) عدة إنجازات مالية ناجحة مع (مان) ورأت (يونيفرسال) في عملية تحكمه في الأفق الخارجية والحياة الداخلية للشخصيات بالإضافة إلى حسه المهني المرهف أنه الشخص المناسب لإخراج "**سبارتاكوس**". أخذ (جيمي ستيورات) دور النجومية في العديد من أفلام (أنتوني مان). وقد رفعه نقاد السينما الأمريكيون أمثال (آندرو ساريس) إلى مرتبة المبدع. ومع ذلك لم يكن (مان) الشخص الذي يفكر به (دوغلاس) في ذهنه من أجل ملحمته الرومانية.

تم استخدام (ساول بص) لابتكار المشاهد التي تظهر أسماء الممثلين والمشاركين في الفيلم. كان (بص) مصمما تصويريا أنجز أعمال ثورية في المشاهد التي تظهر أسماء المشاركين بالفيلم باستخدامه المثير للرسوم المتحركة والحيّة معا لعرض موضوع الفيلم. ومن اشهر تلك الأفلام التي صنع فيها (بص) مقدمة الأسماء كانت من إخراج (أوتو برمينغر): "**كارمن جونز**" و"**القديسة جوان**" و"**الرجل ذو الذراع الذهبي**" و"**بون جور تريستس**" و"**تشريح القاتل**". كما صمم مقدمات الأسماء في "**شمال، شمال غرب**" و"**الدوار**" و"**النفس**" من إخراج "آلفريد هيتشكوك" بالإضافة إلى أفلام كثيرة أخرى منها "**حول العالم في ٨٠ يوم**" و"**البلد الكبير**".

كان (كيرك دوغلاس) و(إدوارد لويس) على معرفة بـــ (ساول بص). وطلب (دوغلاس) من هذا المصمم ابتكار مقدمة الأسماء لفيلم "**سبارتاكوس**". مع أن (بص) لم يقابل (أنتوني مان) من قبل إلا أن العمل مع هذا المخرج كان مريحا ويسيرا.

لقد تخطت المهام الموكلة لـــ (بص) تشكيل مقدمة الأسماء في الفيلم وأسندت إليه أيضا مهام استكشاف المواقع المناسبة لتصوير "**سبارتاكوس**". وقد وجد للمشهد الافتتاحي

الذي يظهر العبيد يعملون في المناجم موقعا مثاليا في منطقة (وادي الموت). وطلب المنتجون من (بص) إيجاد موقع آخر للتصوير في الولايات المتحدة من أجل مشهد جيش الرومان عندما يتمركز جنوده استعدادا للمعركة النهائية، وصمم أيضا المدرسة المخصصة لتدريب المجالدين. لقد حصل (بص) على الصلاحية المطلقة من (دوغلاس) و(إدوارد لويس) لاختيار باقي التصاميم اللازمة للفيلم بالشكل الذي يراه مناسبا. فاستعمل (بص) لمدرسة المجالدين موقع سيرك كي يؤدي العبيد العروض لجمهور المشاهدين الرومان. وألف وصلات المشهد الذي يحطم فيه العبيد أسوار مدرسة المجالدين وكان أول من ابتكر فكرة استخدام العبيد لهذه الأسوار كسلاح قتالي. لقد أصبحت الديكورات الرئيسة في الفيلم جاهزة الآن برعاية مصمم الإنتاج (الكسندر غوليتزن) الذي شغل منصب رئيس القسم الفني في استوديوهات (يونيفرسال).

بدأت الكاميرات بالتصوير في ٢٧ كانون الثاني ١٩٥٩ في منطقة (وادي الموت) وقام (مان) بإخراج المشهد الافتتاحي في الفيلم حيث يعمل العبيد في المناجم ثم ينتقي الرومان الأفراد الأشداء من هؤلاء العبيد بغية تدريبهم وإعدادهم ليصبحوا من المجالدين. جرت عملية التصوير خلال الأسابيع الثلاثة الأولى بشكل جيد ولكن عندما انتقلت عملية الإنتاج إلى المشاهد التي تصور مدرسة المجالدين بإدارة الرومان بدأ (أنتوني مان) يفقد سيطرته على إخراج الفيلم. فقد شعر (كيرك دوغلاس) أن المخرج يسمح لـ (بيتر أوستينوف) بالإخراج بنفسه، كما كان سهل الانقياد لمعظم الاقتراحات التي يطرحها ذلك الممثل.

وبعد تداول الأمر مع (يونيفرسال) تم اتخاذ قرار يقضي بإزاحة (مان) عن فيلم "**سبارتاكوس**" لكن (يونيفرسال) اشترطت أن يجري إقصاء (مان) عن المشروع على يد نجم الفيلم والمنتج المنفذ شخصيا. وبالفعل وفي نهاية التصوير من يوم الجمعة ١٣ شباط ١٩٥٩ قام (دوغلاس) بمنتهى اللطف بإنهاء مهمة (أنتوني مان) في إخراج الفيلم ودفع له مبلغ ٧٥ ألف دور نقدا.

عندما أصرت (يونيفرسال) في بداية مشروع "**سبارتاكوس**" على اختيار (أنتوني مان) مخرجا للفيلم، اختار (دوغلاس) مخرجا آخر في قرارة نفسه. كان (دوغلاس) يفكر بستانلي كوبريك الذي اعتبره مخرجا شابا عبقريا خصوصا بعد النتائج الباهرة التي حققها في فيلم "**دروب المجد**". وبعد أن بدأ التصوير الآن في فيلم "**سبارتاكوس**" وبدأ العد التنازلي

لإنتاج الفيلم في ظل الأموال التي تنفق على المشروع، أصر (دوغلاس) على استخدام كوبريك لإخراج "**سبارتاكوس**" وأذعنت استوديوهات (يونيفرسال) أخيرا لمطلب (دوغلاس).

كان "**دروب المجد**" آخر الأفلام التي أخرجها ستانلي كوبريك في تلك الفترة وكان يستجمع قواه ونشاطه بعد المبارزة الفكرية التي جرت مع (مارلون براندو) في مرحلة ما قبل إنتاج فيلم "**جاكس الأعور**". وذات أمسية أثناء لعبة بوكر ضمت إلى طاولتها كوبريك و(جيمس ب. هاريس) و(كالدر ويللنغهام) و(مارتن ريت) و(فينس إدواردز) و(إفيريت سلوان)، تلقى كوبريك مكالمة هاتفية تزفّ له نبأ اختياره لإخراج فيلم "**سبارتاكوس**" وأن مباشرته للعمل يجب أن تكون خلال ٢٤ ساعة. كان (ريتشارد آندرسون) الذي لعب دور (سينت-أوبان) في "**دروب المجد**" موجوداً في تلك الأمسية على طاولة البوكر نفسها وقال له كوبريك بعد انتهاء المكالمة الهاتفية "يجب أن أباشر العمل يوم غد مع أني لم أشاهد شيئا من مواقع التصوير أو الديكورات."

صادف استدعاء كوبريك للقيام بهذه المهمة العطلة الأسبوعية فقرأ السيناريو وحضر الاجتماعات المتعلقة بإنتاج الفيلم وأصبح جاهزا للتصوير يوم الاثنين ١٦ شباط ١٩٥٩. كانت الديكورات جاهزة للإنتاج وجرى فصل عدد من العاملين الذين استخدمهم (أنتوني مان) بينما ظل (ساول بص) يقوم بإعداد وصلات المشاهد المتعلقة بالمعركة النهائية. وينوه (بص): "حسبما أذكر، كنت الوحيد الذي لم يطرد من العمل وطلب مني ستانلي، الذي أمسك بزمام الأمور، مواصلة العمل في تصميم مشهد المعركة النهائية. وأقصد بذلك أن وصول ستانلي إلى مشروع الفيلم الذي بدأ لتوه كان متأخرا لذلك كان مسرورا لفكرة وجودي لإنجاز التصميم اللازم فقال لي 'تابع عملك بحق السماء'."

أجرى (بص) دراسات وأبحاث كثيرة حول مشهد المعركة النهائية قبل وصول كوبريك إلى المشروع الذي تراوحت ميزانيته بين أربعة وخمسة ملايين دولار. وطلب (دوغلاس) و(لويس) من (بص) أن تكون هذه المعركة رمزية بحيث يجري تنفيذها وفق ميزانية معتدلة دون استخدام عدد كبير من الجنود. ولكن عندما ازدادت ميزانية الفيلم، عاد (دوغلاس) و(لويس) ثانية إلى (بص) وطلبا منه توسيع حجم هذه المعركة فاضطر إلى إعادة وصلات المشهد وبحث في المراجع للإطلاع على تاريخ القيصر في بلاد الغال وطبيعة التقنيات المستخدمة في جيش الرومان ومركباته وتسليحه. "انطلقت من المفهوم بأن

الجيش الروماني كان عبارة عن قوة مدربة ومنظمة ومؤللة، فأردت أن أبين الدقة والمكننة والهندسة التي ميزت جيش الرومان. لذلك كان تصميم المعركة يبدو وكأنه لوحة فنية متنقلة فتنطلق القوات من تصميم يشبه لوحة الداما ثم تتحد في كتلة صلبة. العبيد، من الناحية الأخرى، كانت تعوزهم الدقة وافتقرت صفوفهم وحشودهم للنظام والدقة. كنا نحاول إبراز جمود جيش الرومان من ناحية، وتسليط الضوء على حيوية وعنفوان جيش العبيد."

استعرض (ساول بص) كل الأفلام التي تشمل المعارك: "**الحرب والسلم**" و"**الإقناع الودي**" و"**الكسندر نيفسكي**". كان مشهد المعركة قيد التصوير لكن (بص) كان يقاطع التصوير كل يوم ليبدي ملاحظات جديدة حول التقنيات المستخدمة في المشهد. ومع أن كوبريك أمضى أيضا أياما عديدة يستعرض فيلم "**الكسندر نيفسكي**" ويستمع لموسيقاه، إلا أنه ظل منهمكا طوال الوقت بصنع "**سبارتاكوس**" بمشاركة جهود باقي العاملين والممثلين في الفيلم باستثناء (بيتر أوستينوف) الذي لم يقتض مشهد المعركة النهائية وجوده فيها، فجلس مع (بص) لاستعراض ما تبقى من المعارك السينمائية.

تابع (بص) تطوير وصلات مشاهد المعركة وتحديد النماذج الهندسية اللازمة لتشكيل جيش الرومان فصمم عددا ضخما من اللوحات وصل إلى ٥٠٠ لوحة بغية الوصول بمشهد المعركة النهائية إلى الوجه الأكمل. وكانت هذه العملية الفنية منفصلة عن جهود القسم الفني بإدارة (الكسندر غوليتزن). استعرض كوبريك كافة الأعمال التي أنجزها (بص) واستخلص التفاصيل ليضعها في مخطط إخراجه لهذا لفيلم الملحمي. وفي هذه الأثناء أيضا، كان (غوليتزن) والكادر التابع له في القسم الفني يعملون على تصميم وبناء قطع الديكور وغيرها من التفاصيل التاريخية.

لقد استخدم الفيلم عددا من النماذج الهندسية الرئيسة التي صممها (بص) وصرف النظر عن اقتراحات أخرى. لكن بعض الأفكار المقترحة مثل الأعمدة الخشبية الملتهبة التي يدحرجها جيش (سبارتاكوس) اعتمدها الفيلم بالرغم من عدم دقة هذا الأسلوب الحربي من الناحية التاريخية.

إن العقد الذي وظف (بص) في مشروع "**سبارتاكوس**" أول الأمر نص على أن يظهر اسمه في مقدمة الأسماء على أنه مستشار التصميم للفيلم. لكن (إدوارد موهل)، أحد مسؤولي قسم الإنتاج في استوديوهات (يونيفرسال) أتى لمقابلة (ساول بص) وأخبره: "إن غوليتزن كما تعرف هو رئيس قسم تصميم الإنتاج ويشعر بأن اللقب الذي يصف عملك في

الفيلم ينتقص من دوره. لذلك نفضل أن يكون لقبك هو مستشار الفنون البصرية." ويذكر (بص): "قلت له لا مانع عندي حول هذا اللقب. لكني تلقيت مكالمة من ستانلي أشار فيها إلى عدم ارتياحه لعبارة مستشار الفنون البصرية. إن رجلا مثل ستانلي يتمتع بحس بصري مرهف وقوي شعر بأن هذا اللقب يعتدي على حقوقه الفنية. ووافقت ستانلي الرأي وقلت 'حسن .. سيبقى لقبي هو مستشار التصميم يا ستانلي.' فعاودت الاتصال بإيدي موهل الذي أصر على لقب مستشار الفنون البصرية لكني اعتذرت رافضا هذا اللقب وقلت له ينبغي أن أحترم وأساند المخرج ويجب أن أدعم القوة الإبداعية في هذا الفيلم ولن أنفذ رغبات الإنتاج على حساب المخرج في هذا الشأن. إن السيد كوبريك لا يشعر بالارتياح إزاء هذا التعديل لذلك أطلب وبإصرار التزامكم بالمحافظة على لقبي في قائمة العاملين في الفيلم كما هو وارد في العقد المبرم بيننا.' كنت يافع السن آنذاك وأتحدث مع شخص ذو نفوذ قوي. ولن أنس كيف نظر إلي إيدي موهل قائلا 'اسمع يا ساول، نحن نفكر بتقديم فرص كثيرة لك في يونيفرسال.' فقلت 'يسعدني سماع ذلك لكن يؤسفني أن أؤكد لك التزامي بموقفي'."

قرر (هاريس) وكوبريك أن يصب عمل كوبريك في "**سبارتاكوس**" في مصلحة شركتهما للإنتاج السينمائي. حاول (هاريس) إقناع (دوغلاس) أن استعارته لكوبريك من أجل إخراج "**سبارتاكوس**" يجب أن تعفي شركة (هاريس – كوبريك) من التزامها تجاه شركة (برينا) التابعة لـــ (دوغلاس). لذلك طلب (هاريس) من (دوغلاس) أن يتنازل عن فيلم "لوليتا" باعتباره الالتزام الوحيد المتبقي تجاه (برينا). عندما تناهى إلى علم (دوغلاس) بأن الفيلم سيقتبس عن رواية سيئة السمعة وافق على أن تقوم (هاريس – كوبريك) بإنتاج الفيلم وحدها دون مشاركته لأنه كان مقتنعا بأن الفيلم لن يكتب له النجاح.

اتخذ طاقم العاملين والممثلين في "**سبارتاكوس**" مواقعهم لبدء تصوير مشاهد مدرسة المجالدين عندما أحضر (دوغلاس) كوبريك إلى وسط ميدان القتال معلنا "هذا هو مخرجكم الجديد." مع أن كوبريك كان في الثلاثين من عمره إلا أن هيئته دلت على أنه أصغر سنا ولا ينتمي للشخصيات القوية التي تميز مخرجي هوليوود المألوفين لمعظم العاملين والممثلين الذين لم يقيموا وزنا كبيرا للمخرج الجديد. ولم يبذل كوبريك أية جهود ليكون جزءا من فريق العمل. لقد ظن الكثير أن (دوغلاس) يضع كوبريك في جيبه لكنهم سرعان ما تحرروا من تلك الفكرة عندما اكتشفوا الأسلوب غير التقليدي الذي يتبعه كوبريك في الإخراج.

إن الأثر الوحيد الذي تركه (أنتوني مان) في الفيلم كان مقدمة "**سبارتاكوس**" – المشهد الافتتاحي الذي يظهر العبيد يعملون في المناجم – وهو المشهد الوحيد الذي لم يجري إعادة تصويره بعد إقصاء (مان) عن إخراج الفيلم.

طال التغيير الرئيس التالي في الإنتاج بعد استبدال المخرج الممثلة الأولى في الفيلم (سابينا بيثمان). كان (دوغلاس) قلقا حيال افتقارها للناحية العاطفية، وهو عكس فكرته حول الدور وفلسفته عن الأداء الذي يتطلب الانفعال والعواطف. فاقترح كوبريك أداء مشهد ارتجالي مع (بيثمان) ليرى فيما إذا كانت هناك قاعدة عاطفية لم تستغل بعد. واقترح كوبريك أن يقوم بمشاركة (لويس) و(دوغلاس) بإعلام الممثلة أنها طردت من دور البطولة في الفيلم كي يراقب كوبريك فيما إذا أظهرت ردة فعلها شيء يستطيع التعامل معه. لكن (لويس) و(دوغلاس) اعتبرا هذا الاختبار مناورة قاسية لا رحمة فيها، فقرر (لويس) الانسحاب من هذه الخطة وبقي (دوغلاس) ليراقب كوبريك يجري هذا الموقف الارتجالي. أصيبت (بيثمان) بالجمود وعبرت عن ألمها بشكل صامت عندما سمعت أنها خسرت دور البطولة الذي طالما رغبت به. تركت (بيثمان) الإنتاج وقبضت ٣٥٠٠٠ دولار أجرا عن ظهورها أمام الكاميرا لمدة يومين فقط. فاتصل (دوغلاس) بـــ (جين سيمونز) في مزرعتها بأريزونا لتأخذ دور (فارينيا).

لقد أدت بعض الإصابات إلى تعطيل التصوير في فيلم "**سبارتاكوس**". فمباشرة بعد بدء العمل في الفيلم احتاجت (جين سيمونز) لعملية جراحية طارئة فتركت الإنتاج لمدة شهر تقريبا. (توني كورتيس) قطع وتر كاحله أثناء لعب التنس في منزل (دوغلاس) في أحد أيام الأحد فاضطر للجلوس في كرسي متحرك لفترة لا بأس بها. وأغلق استوديو الإنتاج أبوابه عندما لم يعد بالإمكان تصوير الممثلين "العاجزين". وأرسل (لورنس أوليفيير) إلى قلعة (هيرست) في (سان سايمون) لتصوير بعض اللقطات الخارجية. كما أن (كيرك دوغلاس) توقف عن العمل لأول مرة في حياته المهنية بسبب الزكام الحاد الذي أصابه.

حاول (دوغلاس) أن يربي علاقة صداقة مع كوبريك الذي استمر في إخراج الفيلم بسلوك انعزالي لكنه تميز بالكمال في نفس الوقت. وحاول (دوغلاس) أن يكشف للمخرج عن ذاته فاصطحبه إلى طبيبه النفسي كي يحظى كوبريك بفرصة للاطلاع على داخلية (كيرك دوغلاس).

لعل هذه الجلسة لم تفصح عن الكثير من المكامن الداخلية إلا أن الممثل والمخرج ناقشا موضوع الموسيقى لإضفاء الطابع اللازم للممثلين. وهو أسلوب أعجب دوغلاس وكوبريك منذ أيام صناعة الأفلام السينمائية الصامتة. وقاما بتجريب تصوير بعض المشاهد بدون تقنية الصوت المتزامن على أن تضاف الموسيقى فيما بعد وكانت النتائج مرضية لكليهما. وبشكل عام احترم (دوغلاس) حس الدقة لدى كوبريك. وقد شهد طاقم العاملين بالفيلم نقاشات وخلافات واجتماعات كثيرة بين (دوغلاس) وكوبريك.

التقى (ساول بص) بكوبريك في أحد عروض في "**دروب المجد**" الذي حاز على إعجاب (بص) الشديد. أما كوبريك كان يعرف أعمال التصميم التصويري التي يؤديها (بص) في الأفلام السينمائية. ولمع اسم (بص) بشكل خاص في أفلام من إخراج (سكورسيزي) مثل "**رداء الخوف**" و"**رجال صالحون**" و"**الكازينو**". ويذكر (بص) بقوله: "كان كوبريك يحاول إيجاد المبرر لنمط الطباعة الذي يستخدمه. وقال ذات مرة 'في الحقيقة رغبت استخدام نمط الحرف البودوني لكن لم يتوفر لديهم هذا النمط من الحروف المطبعية. لذلك أود إحاطتك علما أن مظهر هذا النمط من الحروف لم يظهر كما ينبغي بالضبط.' من المثير فعلا أن ستانلي له إلمام واسع في كل هذه النواحي الغرافية. إن معظم المخرجين والمنتجين اللامعين في صناعة الأفلام السينمائية لا يتمتعون بمثل هذا الحس الفني المرهف في شؤون الطباعة أو غيرها من الأمور التصويرية. إن ستانلي حالة استثنائية."

كان كوبريك سعيدا لوجود (ساول بص) في هذا الإنتاج السينمائي الضخم، لاسيما أنه لم يحظى بنصيب في الاشتراك بمرحلة التخطيط المسبق للفيلم.

تم استئجار فريق مؤلف من ستة رجال لأداء الأعمال البهلوانية المثيرة لمدة ثلاثة أشهر قبل البدء بأعمال التصوير الأساسية. كانت مهمة هؤلاء الرجال لعب دور البديل للشخصيات الرئيسة في الفيلم، بالإضافة للقيام ببعض العروض المثيرة على الشاشة. (ريتشارد فرانسوورث) كان واحدا من أعضاء هذا الفريق وبدأ عمله عندما كان في السادسة عشرة في مجال الأدوار المثيرة عام ١٩٣٦، ثم أصبح ممثلا في بعض الأفلام مثل "**الثعلب الرمادي**" و"**الخيـــال القادم**" وغيرها من الأفلام. وضم فريق الإثارة المذكور أيضا (لورين جينز) الذي ظهر في ٥٠٠ فيلم وأكثر من ١٠٠٠ برنامج تلفزيوني. لعب (جينز) دور البديل لـــ (ستيف ماكوين) لمدة ٢٥ سنة وعمل أيضا مع (مايكل لاندون)

و(جاك نيكلسون) ويعتبر من أبرز العاملين في أفلام هوليوود. (سول غوراس)، الذي لعب دور البديل لـــ (إيرول فلين)، كان من ضمن فريق الإثارة الذي تولى مهام التنسيق فيه (جوني ديهيم) الذي عمل بشكل مباشر مع ستانلي كوبريك و(كيرك دوغلاس) ومساعد المخرج الأول (مارشال غرين).

لقد جرى انتقاء فريق أعمال الإثارة عندما كان (أنتوني مان) يتولى إخراج "**سبارتاكوس**". وقام بهذه المهمة (كيرك دوغلاس) الذي استعرض بمشاركة(جوني ديهيم) حوالي أربعين رجلا متخصصين في أداء الأدوار السينمائية المثيرة. كان (دوغلاس) يحاول العثور على رجال تنطبق مواصفاتهم على الممثلين الرئيسيين في الفيلم من حيث الحجم والبنية.

قضى فريق أعمال الإثارة الشهور الثلاثة خلال إنتاج الفيلم في التدريب على استخدام الأسلحة الواردة في الفيلم بالإضافة إلى تدريب المجالدين المرهق وغيرها من مشاهد المعركة. كما أجروا التمارين على الرقص القتالي ودربوا (كيرك دوغلاس) على العراك مثل المجالدين والمحاربين المتمردين. من ناحية ثانية، خضع الممثلين للتمارين الجسدية لاكتساب المظهر المناسب أمام الكاميرا والارتقاء إلى المشاهد الشاقة والعنيفة التي يتطلبها الفيلم. وانخرط فريق الإثارة في دراسة تاريخية حول قصة الفيلم الحقيقية ووجهوا النصائح للقسم الفني بإدارة (غوليتزن) خلال بناء ديكورات مدرسة المجالدين.

لعب أعضاء فريق الإثارة الستة دور العبيد في المشهد الافتتاحي الذي جرى تصويره في منطقة وادي الموت. ثم لعبوا دور المجالدين ودور القادة في جيش العبيد بزعامة (سبارتاكوس). وظهروا في خاتمة الفيلم وقد صلبهم الرومان عقوبة لجيش العبيد.

لم يتوفر رجل يلعب دور البديل للممثل (وودي ستررود) مع أن الرجال المتخصصين في أداء الأعمال المثيرة كان بينهم بعض الرجال ذوي البشرة السمراء لكن أيا منهم لم تنطبق مواصفاته الجسدية على (وودي ستررود)، فاضطر الأخير للقيام بأعمال الإثارة جنبا إلى جنب مع باقي أفراد الفريق المتخصص وساعده على ذلك بنيته الرياضية المميزة. وقام فريق الإثارة بتدريب وتعليم (دوغلاس) و(ستررود) من أجل المشهد الذي يصور الصراع بينهما حتى الموت. كان (سبارتاكوس) يقاتل بواسطة السيف بينما استخدم (درابا) – الشخصية التي لعب دورها (ستررود) – رمحاً ثلاثي الشعب. ففي إحدى اللقطات كان ينبغي على (درابا) تسجيل إصابة ضد (سبارتاكوس) عند توجيه ضربة بنصل الرمح

ثلاثي الشعب لتصيب صدر (دوغلاس). صنع هذا الرمح ثلاثي الشعب من المطاط القاسي وملئ بدم اصطناعي من أجل المشهد. فعندما يصيب الرمح صدر (دوغلاس) يضغط المحارب الخصم على زر مخفي في الرمح فيتناثر الدم الاصطناعي على جسد الممثل.

عرضت أعمال فريق الإثارة على كوبريك فوافق على معظمها دون إدخال أي تعديل لأن أعضاء هذا الفريق من المحترفين من ناحية، ولأنها التجربة الأولى بالنسبة لكوبريك في التعامل مع التعقيدات الموجودة عادة في نشاط ممثلي الأدوار السينمائية المثيرة من ناحية ثانية. كما قدم أعضاء الفريق اقتراحاتهم حول الزوايا المناسبة للكاميرا من أجل عرض بعض الحركات القتالية وبالفعل كان كوبريك غالبا ما ينفذ تلك الاقتراحات ويصور اللقطة من عدة زوايا مستعملا كاميراتين أو ثلاث نوع (سوبر تكنيراما) ٧٠ ملم وأحيانا لجأ إلى توظيف ست كاميرات لتصوير بعضا من هذه المشاهد.

لقد ذهل رجال الأدوار المثيرة ممن عملوا مع سلسلة من مخرجي هوليوود المحترفين للتغطية التصويرية الهائلة التي طلبها كوبريك. فعندما اعتقدوا بأن أحد المشاهد قد غطى تصويره كافة الزوايا المحتملة جرى الرهان فيما بينهم حول الزاوية الجديدة التي سيفاجئهم بها كوبريك. وبالإضافة إلى هذه التغطية التصويرية الضخمة كان كوبريك يطلب من كل الكاميرات تصوير نسبة عالية من اللقطات وإخراج نسخة مطبوعة عنها جميعا. واستمع كوبريك إلى الاقتراحات حول وضعية الكاميرا من أجل نتائج تصويرية أفضل لمشاهد الصراع ثم أخذ يصور اللقطة نفسها من الزاوية التي خطط لها مسبقا حتى لو أخبره فريق الإثارة أن التصوير من هذه الزاوية التي اختارها كوبريك لا تغطي المشهد بشكل فعال.

في خضم هذا الإنتاج الضخم لفيلم "**سبارتاكوس**" وضغوط العمل فيه، رزق كوبريك بطفلة من زوجته (كريستيان) بتاريخ ٦ نيسان ١٩٥٩ في مستشفى (أشجار أرز لبنان)، وأطلقوا على المولودة الجديدة اسم (آنيا ريناتا كوبريك).

إن سياسة تصوير كم هائل من اللقطات التي اتبعها كوبريك أصبحت شائعة أكثر في الستينيات وأوائل السبعينيات إلا أنها كانت نظاما بغيضا بالنسبة للاستوديو الذي يدعم تصوير "**سبارتاكوس**". فأساليب المخرج كوبريك كانت تدهش طاقم العاملين بالفيلم.

تضمنت إحدى نشاطات التدريب في مدرسة المجالدين جهازا يدور فيه نصل السيف بحركة مستمرة لتدريب العبيد على القفز فوق هذا السلاح الهجومي. وغطى

كوبريك هذا المشهد بتصويره مستعملا الزاوية تلو الأخرى. وذات مرة كان ممثل الأدوار المثيرة (لورين جينز) يقف بالقرب من مدير التصوير (راسل ميتي) وحاول هذان المحترفان من هوليوود اللذين أصابتهما الحيرة فيما يتعلق بالسؤال عن بقاء زاوية أخرى محتملة لتصوير تلك اللقطة في جعبة كوبريك أم لا. ويذكر (جينز) أن (راسل) سأله عن أية زاوية محتملة غير التي جرى التصوير فيها جميعاً "أجبته أن الطريقة الوحيدة المتبقية في تصوير هذا المشهد تكمن في وضع الكاميرا على الأرض لتلتقط المشهد من الأسفل نحو الأعلى. تخيل أنه سيقوم بصنع حفرة في الأرض يضع فيها الكاميرا حتى تستطيع التصوير باتجاه الأعلى." وهذا ما حصل بالفعل. فقد طلب كوبريك من خمسة رجال إحضار معاولهم لصنع الحفرة. كان كوبريك مغرما بزوايا الكاميرا الغريبة وغير العادية."

شهد طاقم العاملين في الفيلم كثيرا من أجواء السخط والاستياء. فالفيلم تجاوز الميزانية المرصودة له وتجاوز الفترة المحددة للتصوير بينما انشغل (دوغلاس) و(إدوارد لويس) وكوبريك في المكتب لفضّ الخلافات ..

لقد توطدت صداقة حميمة وعلى نحو سريع بين بعض الممثلين بمن فيهم (جون آيرلاند) و(وودي ستزود) و(نك دينيس) و(كيرك دوغلاس)، بالإضافة إلى فريق ممثلي الأدوار المثيرة وعدد من طاقم العاملين في الفيلم. ظل كوبريك هادئا وفضّل عدم الاختلاط مع الآخرين ولم يبالي بدوره القيادي كمخرج للفيلم ولم يحاول فرض الرهبة أو الاحترام على غيره. لذلك كان كوبريك عبارة عن شخص غامض بسبب اللامبالاة التي هيمنت على تصرفاته وأساليبه في العمل الدؤوب. لم يحظ كوبريك بمودة الجميع أو احترامهم الكامل. فعائلة فيلم "**سبارتاكوس**" التي ضمت بين أفرادها الممثلين وطاقم العاملين في المؤثرات الخاصة والمساعدين في شؤون الديكور وغيرهم من الفنيين والعاملين كانت نظرتهم جميعا لكوبريك على أنه إنسان يؤثر العزلة والوحدة. بلغ كوبريك عامه الثلاثين لكن بالنسبة لمن حوله بدا فتى ذا وجه طفولي وسط أشخاص مفتولي العضلات ممن لفحت وجوههم شمس كاليفورنيا. كان ستانلي يبدو وكأنه لا ينتمي إلى المكان الموجود فيه. ولكن من ناحية أخرى اعتبره الجميع شخصاً يلمّ بكل المعارف وفتى عبقرياً. إن أسلوب كوبريك الفكري والمستقل في عمله منح "**سبارتاكوس**" البريق والتألق لكنه لم يفلح مع طاقم الفيلم الذي تعلوه روح المرح.

شكل التعامل مع أناس أمثال (تشارلز لافتون) و(أوليفييير) تحديا كبيرا للمخرج الشاب. فهذا النمط الذي تميز بالمنافسة من الناحية الفنية لم يكن سهل الانقياد. (بيتر أوستينوف) الذي شهد الشجار المستمر بين العاملين في الفيلم وجّه لـــ (نورمان لويد) نوعا من المقارعة الشفهية التي كانت دائرة بينما يحاول كوبريك إبقاء المشروع الملحمي تحت السيطرة. ويذكر (لويد): "أخبرني أوستينوف أنه عندما كان لافتون وأوليفييير وباقي الممثلين يقرءون السيناريو ذات مرة، استمر أوليفييير بالتدخل ليخبر الممثل الطريقة الصحيحة في العمل تجاوزا لكوبريك. وقام أوليفييير بهذا التصرف أثناء قراءة لافتون لنص طويل والتفت إلى لافتون قائلا 'لا .. لا .. ليس بهذا الشكل يا تشارلز.. فهذا النص يجب أن يكون على النحو التالي ..' فأجابه تشارلز 'لا أفهم بالضبط ماذا تقول!' فردّ أوليفييير 'هل تريدني أن أقرا لك هذا النص؟' فأجاب تشارلز 'أجل'. وقرأ أوليفييير هذا النص، فعلّق تشارلز على ذلك بقوله 'إذا كنت قد فهمت شيئا من هذا النص فإني الآن لا أفهم منه أي شيء.' هذه هي التصرفات التي تعين على كوبريك تحملها والتعايش معها. فأنت تتعامل مع أشخاص أكبر من أي مخرج."

اقتنى (لويد) أثناء صنع فيلم "**سبارتاكوس**" منزلا ريفيا مؤلفا من طابق واحد في الأرض التابعة لاستوديوهات (يونيفرسال) وذلك خلال عمله المشترك مع (آلفريد هيتشكوك) في مسلسله التلفزيوني "**آلفريد هيتشكوك يقدم**" عندما ذهب (لويد) لزيارة مخرجه السابق لاحظ أن الرواق المؤدي إلى مكتب ستانلي كوبريك فيه أكوام من المجلات العلمية. إن اهتمام كوبريك بالعلوم والأمور ذات التقنية العالية ستعبر عن نفسها في أفلام كوبريك المستقبلية.

لقد غاب عن كوبريك اللباس الذي يميزه كمخرج للفيلم. فقد استمر بارتداء القميص والسروال والسترة نفسها لأسابيع طويلة كانت بالنسبة لأنظار العاملين في الفيلم زي كوبريك مدى الدهر. لاحظ (كيرك دوغلاس) أن طاقم العاملين لا يتجاوب تماما مع كوبريك فاستدعى عددا منهم ليحاول دعم موقف مخرجه الشاب. وعندما سألهم المنتج - الممثل عن السبب الذي يبعدهم عن كوبريك، سأله أحدهم بكياسة فيما إذا لاحظ (دوغلاس) بأن المخرج لا يبدل ثيابه على الإطلاق. فانصرف (دوغلاس) وتوجه مباشرة لكوبريك ليستفسر منه عن عاداته في اللباس. وفي اليوم التالي أتى المخرج إلى موقع التصوير وقد ارتدى حلة جديدة من الثياب، لكنه استمر في ارتدائها طوال الفترة المتبقية من إنتاج الفيلم.

جرى تصوير المشهد الافتتاحي للمعركة في إسبانيا. ويذكر (الكسندر غوليتزن) أنه أمضى أربعة أشهر في إسبانيا لهذا الغرض مع أن تصوير المشهد بحد ذاته استغرق أسبوعا واحدا فقط. فقد تم التعاون مع الجيش الإسباني الذي قدم عددا من جنوده ليلعبوا دور جيش العبيد بقيادة (سبارتاكوس) ودور القوات الرومانية أيضا. لم يذهب (راسل ميتي) إلى رحلة إسبانيا، فـ (كليفورد ستاين) كان الشخص الذي أدى عنه مهمة مدير التصوير في إسبانيا ،والذي حصل على لقب المصور الإضافي في الفيلم. وكان من بين أفراد الطاقم الذي ذهب إلى إسبانيا فني المكياج (باد ويستمور) وغيره من الفنيين والعاملين. حصل القادة العسكريون الإسبان على المعلومات اللازمة من النصوص السينمائية التي أعدها (ساول بص) لهذا الغرض ومن إدارة إخراج كوبريك أيضا، فشكلوا كتيبة من الجيش الروماني العظيم لتتحرك ضمن فصائل باتجاه جيش العبيد التابع لـ (سبارتاكوس). استغرق تصوير مشاهد تقدم جحافل الجيش الروماني نحو أسبوع.

أما المعركة التي دارت رحاها بين جيش العبيد والقوات الرومانية تم تصويرها في الجزء الخلفي من الأرض التابعة لاستوديوهات (يونيفرسال). وأدى أعضاء فريق الإثارة أدوارا مزدوجة في الجيشين. وتضمن المشهد أدوارا مثيرة وخطيرة في نفس الوقت حين يدفع العبيد الأعمدة الخشبية الملتهبة لتتدحرج باتجاه الرومان. وتم استئجار عدد من الأشخاص ممن فقدوا في الواقع بعضا من أطرافهم وجرت إضافة أعضاء صناعية مكان الأطراف المبتورة وملئت هذه الأطراف بدم مزيف بحيث يمكن قطعها أو فصلها عن مكانها المؤقت عندما تتعرض لضربات السيوف.

قام (لورين جينز) بأداء دور البديل لـ (كيرك دوغلاس) طوال فترة التصوير ولعب أيضا دور أحد جنوده. كان ممثلو الإثارة يتناوبون الأداء بين جيش العبيد والقوات الرومانية حسبما تقتضيه الحاجة. وفي مشهد المعركة كان (جينز) هو الممثل البديل لسبارتاكوس في المناورات الخطرة أو التي تتطلب المهارات القتالية. كما أدى في لقطات أخرى دور أحد الجنود الرومان أثناء عراكه مع (سبارتاكوس) كي يوفر الحماية للممثل ويجعله يبدو كمحارب شجاع لا يهاب الشدائد.

تمثلت نتيجة المعركة في مشهد يعرض مئات القتلى من جيش العبيد تناثرت جثثهم على تلال أرض المعركة. كانت الخطة الأصلية تقتضي تصوير هذا المشهد في الأرض التابعة للاستوديو لكن كوبريك أراد تصوير المشهد داخل الاستوديو. لذلك تم استعمال

ثلاثة قاعات داخل الاستوديو تمثل المواقع الخارجية. وتولى القسم الفني بإدارة (الكسندر غيلتزن) إعداد هذه المواقع ببناء التلال والأرض الصناعية لتمثيل هذا المشهد الضخم. وجلب مئات الممثلين الإضافيين لهذا الغرض حيث جرى وضعهم تحت تصرف مساعدي المخرج. طلب كوبريك تزويد كل ممثل كومبارس ببطاقة كبيرة مرقمة تساعده على معرفة مكان العودة بعد أن حدد كوبريك بمنتهى الدقة المكان الذي يجب أن يخرّ فيه هذا الممثل صريعا. كما وضعت الدمى في الخلفية التي تحيط بهؤلاء الممثلين الثانويين ليصور بذلك هذه المقبرة الهائلة من الجثث.

دخل كوبريك الاستوديو في اليوم الذي تقرر فيه تصوير المشهد ونظر إلى مئات الممثلين الكومبارس الممدين على الأرض جثثا هامدة عندما انكسر جيش العبيد بقيادة (سبارتاكوس) على التلال التي صنعها الفنيون التابعون لـــ (غوليتزن) ، ليعلن كوبريك وقبل تدوير الكاميرا قائلا: "لا يعجبني المنظر .. أريد تصويره خارج الاستوديو."

ذهل فنيو وممثلو هوليوود لسماع هذا النبأ. فقد تكبد الاستوديو الخسائر المادية الناجمة عن أعمال البناء والديكور والعمل والوقت الثمين. لقد قرر كوبريك تصوير المشهد في العراء بنفس الأرض التابعة لـــ (يونيفرسال) كما كان مقررا في الأصل.

استمر كوبريك في أسلوبه بتحديد الأرقام للمثلين الثانويين الإضافيين بهدف السيطرة على المشهد واستمراريته. وبعد استراحة الغداء كان كل واحد من هؤلاء المئات من الممثلين الإضافيين يعلم بالضبط المكان الذي سيخرّ فيه صريعا في المشهد.

تم تصوير المشهد الافتتاحي في منطقة وادي الموت، واللقطات الكاملة التي تظهر تشكيل القوات صورت في إسبانيا، والقافلة المحمولة على ظهور الخيل عند الشاطئ تم تصويرها خارج الاستوديو، أما باقي المشاهد الخارجية فتم الإعداد لها لكي تصور في الجزء الخلفي من محضر الأرض التابع لاستوديوهات (يونيفرسال)، بينما جرى تصوير مشهد المعركة وطريق (آبيان) والتلال التي تناثرت عليها جثث ضحايا جيش (سبارتاكوس) في المنطقة التي أصبحت الآن استوديوهات (يونيفرسال تور) في مدينة (يونيفرسال) بلوس أنجلوس.

كان العمل في مشهد تمرد العبيد معقدا. أعد القسم الفني اللوحات المشهدية لكل الفيلم، بينما عمل (ساول بص) بشكل مستقل في لوحات هذا المشهد. استخدم (الكسندر غوليتزن) فنانين اثنين لوضع الرسوم المشهدية في هذا المشروع: (كلود غيللنغووتر)

و(جوني بيكوك). كان كوبريك يستعرض تلك اللوحات من أجل المشاهد الأساسية، إلا أن تغطيته التصويرية تجاوزت كل الحدود الواردة في تلك اللوحات حيث كان يستخدم في بعض الأحيان أكثر من ثلاثين وضعية للكاميرا.

شكلت مداهمة بوابات مدرسة المجالدين الرومانية عملا يثير الإعجاب وفيه الكثير من الإثارة المحفوفة بالمخاطر من حيث الأداء، خصوصا عندما يتسلق العبيد الأسوار العالية التي تنهار لتسحق الرومان، ثم يستعمل العبيد تلك الأسوار كسلاح يحاربون بواسطته جنود الرومان. ويذكر (لورين جينز): "إن العبيد الذين يتسلقون الأسوار هم رجال فريق الإثارة. وكنت ألعب دور البديل لكيرك دوغلاس في هذه اللقطة. لقد هيئنا الأسوار بشكل تهوي فيه ثم تتوقف على مسافة ستة أقدام من الأرض حيث انتشر جنود الرومان. ثم أخرجنا الممثلين الحقيقيين واستبدلناهم بدمى ألبسناها زي جنود الرومان ووضعنا في أيديها الرماح وبعد ذلك تهوي الأسوار فوق هذه الدمى. لكن هذه الدمى حالت دون ملامسة الأسوار فعليا للأرض لأن ارتطامها الكامل بالأرض كان سيسحق أصابعنا. لقد شكلت هذه الدمى وسادة الحماية بالنسبة لنا."

بالنسبة للمشاهد التي مثلت صلب العبيد، وُضع رجال الأعمال المثيرة على صلبان خشبية كبيرة صممها القسم الفني لهذا الغرض. لكن اللقطات الطويلة والكثيرة جدا والزوايا المتعددة للكاميرا أرهقت هؤلاء الرجال بالرغم من خبرتهم الطويلة. لذلك كان كوبريك يطلب إنزالهم من تلك الصلبان كلما شعر بأن التعب قد حل بهم أو أصابهم الظمأ جراء قيظ الحر وهم في تلك الوضعيات غير المريحة، فكان يقول: "حسنا .. أنزلوهم للاستراحة عشرة دقائق وسنعاود الصعود ثانية."

المشهد الليلي الذي يعرض سبارتاكوس و(أنطونينوس) بعد وقوعهما في الأسر والحديث الذي دار بين الرجلين حول اقتراب موعد صلبهما جرى تصويره عند سفح تلة كبيرة بالقرب من نهاية شارع (بارهام) والطريق العام ١٠١. أبقى كوبريك الممثلين وطاقم العمل في الفيلم منشغلين في موقع التصوير هذا من الساعة التاسعة مساء ولغاية السادسة من صباح اليوم التالي. جلس (كيرك دوغلاس) و(توني كورتيس) أمام الكاميرا لأداء المشهد. كانت تصطف وراء الممثلين جثث جيش العبيد التي انتشرت على التلة مسافة ١٥٠٠ قدم من المكان الذي يجلس فيه (دوغلاس) و(كورتيس)، بينما تدلت في الخلفية أجساد العبيد المصلوبين. وصورت كاميرا كوبريك المشهد كاملا مع إصرار المخرج على

أن يلعب الممثلون الكومبارس ورجال الإثارة دور الجثث والمصلوبين لأنه أراد إدخال صوت الأنين المتواصل وتلوي المصلوبين أثناء الحوار الذي يدور بين الرجلين.

وصف (كورتيس) في "توني كورتيس: سيرة حياته الذاتية" بأن تلك الليلة التي جرى فيها تصوير المشهد كانت قاسية جدا. بعد أن أصبح كل شيء في مكانه بدأ كوبريك بتصوير اللقطات للمشهد. "يسأل أنطونينوس 'ما هو مغزى الحياة يا سبارتاكوس؟' يصدر الممثلون الإضافيون الأنين والتأوه. فيجيب سبارتاكوس 'الحياة ليست طبقا من الكرز يا أنطونينوس.' لكن كوبريك قطع اللقطة قائلا 'في السطر الذي ترد فيه كلمة [كرز] كان يفترض بالرجل الموجود على الصليب الثالث من الجهة اليسرى أن يتلوى .. لكنك لم تحرك ساكنا!'" فاعتذر الرجل عن الموقف. واستمر العمل بهذه الوتيرة في لقطة تلو الأخرى. لم يفقد كوبريك أعصابه أبدا لكنه استمر في إيجاد العثرات التي يرتكبها الممثلون الإضافيون من ناحية رد الفعل بينما كان(دوغلاس) و(كورتيس) يؤديان دورهما أمام الكاميرا.

عينت استوديوهات (يونيفرسال) مساعد المخرج (مارشال غرين) في مشروع فيلم "**سبارتاكوس**" ليراقب المخرج الشاب ويحاول إبقاءه ضمن الجدول الزمني المحدد لتصوير الفيلم. إن هذا المشهد الذي استغرق الليل بطوله كان مرهقا بالنسبة لمساعد المخرج. ففي إحدى لحظات الفجر في ذلك المشهد قطع كوبريك التصوير بسبب الأخطاء التي يرتكبها ممثلو الكومبارس في الخلفية. فاستدعى (مارشال غرين) وقال له: "مارشال .. يفترض بالرجل الموجود على الصليب العشرين من الجهة اليسرى أن يقاوم عملية صلبه لكنه لم يتحرك أبدا. أريد منك أن تذهب إليه وتخبره أنه عندما ترد كلمة [كرز] يجب أن يتحرك بإشارة من منديلك فأنا لا أستطيع استعمال مكبر الصوت أثناء التصوير لأن هذا من شأنه أن يفسد الحوار."

ويذكر (كورتيس): "نظر غرين إلى كوبريك بازدراء واستدار ومشى صعودا باتجاه قمة التلة. لقد استغرق غرين للوصول إلى الصليب الموجود في نهاية التلة ثلاث دقائق. كان هناك حوالي ٣٥ صليب على جانبي التلة والصليب الذي أشار إليه كوبريك كان الأبعد بين باقي الصلبان." راقب (كورتيس) (غرين) وهو ينظر باتجاه الأعلى وكأنه يخاطب ممثل الكومبارس المصلوب. "استدار غرين وقفل عائدا ينزل ببطء من التلة وعيناه مثبتتان على قدميه. واستغرقت عودته ثلاث دقائق أيضا. اتجه غرين مباشرة إلى كوبريك وقال

'إنها ليست سوى دمية لعينة.' لم يبد كوبريك أي استغراب أو دهشة لكلمات غرين بل قال بهدوء 'آه .. إذن ضع بعض الأسلاك وحاول أن تهز هذه الدمية.'"

تقرر أصلاً عمل فريق أدوار الإثارة بأن يتراوح بين خمسة وستة أشهر في مرحلة ما قبل الإنتاج وخلاله. ولكن بعد إنجاز فيلم "**سبارتاكوس**" مضى على وجود أعضاء الفريق في المشروع زهاء عام كامل.

كان (الكسندر سينغر) صديق كوبريك القديم، الذي أصبح الآن شريك المنتج (ليسلي ستيفنز)، في الجوار ليمد يد العون للمخرج الشاب. عانى كوبريك من بعض آلام الظهر وطلب من (سينغر) أن يقله إلى الاستوديو. وعلم (سينغر) بأن كوبريك اعتاد الاستيقاظ كل صباح وبالكاد أدرك ماذا سيصور خلال النهار، في الوقت الذي يستشيط فيه (دالتون) غضبا من مهمة إعادة كتابة السيناريو. لقد كان كوبريك في حالة فقد فيها السيطرة الكاملة على ذاته التي تلح في طلب المزيد.

حضر (سينغر) إلى موقع التصوير لمشاهدة كوبريك أثناء إخراج "**سبارتاكوس**" وشهد التجارب التي تجري على استعمال الموسيقى كما جرت العادة في الماضي أيام السينما الصامتة. حاول كوبريك أن تكون الموسيقى بديلا عن توجيه الملاحظات الشفهية بشكل مباشر لأنه حاول أن يثير الانفعالات العاطفية في الممثلين بواسطة تلك الموسيقى. كان (سينغر) يراقب كوبريك أثناء تصوير المشهد الذي ينتظر فيه (كيرك دوغلاس) و(وودي ستررود) لحظة بدء العراك حتى الموت من أجل إرضاء نزوات (لورنس أوليفيير) وأصدقائه في الفيلم. ويذكر (سينغر): "إن وودي ستررود رجل ذو شهامة متأصلة في أعماقه. فعندما تسلط عليه عدسة الكاميرا تستطيع أن ترى فيه شيء خاص. لقد أراد كوبريك أداء يثير الفضول من هذا الممثل. فالأمر يبدو وكأن الرجل يوجه الأسئلة إلى ذاته 'هل هذا ما أفعله في حياتي العادية، أسفك دم أصدقائي من أجل متعة الأسياد؟' يبدو أن هذا السؤال تبادر فعلا إلى ذهن ستررود. ولا أعتقد أن كوبريك كان بحاجة لطلب الأداء المميز من وودي ستررود. لكن ستانلي لجأ إلى عزف الموسيقى ولن أنس قط قوة هذه الموسيقى وأثرها على وجه ستررود. كنت بالقرب من الكاميرا وشاهدت الانفعال واضحا في وجهه. كانت هذه الموسيقى التي تصل إلى مسامع الممثلين كونشيرتو من تأليف بروكوفييف، وكان هذا المقطع الموسيقي يفيض بالشوق والحنين كقصص الحب، فكان الأثر واضحا على ستررود."

كان القرار في ذكر كاتب السيناريو في مقدمة أسماء العاملين في الفيلم يعود إلى (كيرك دوغلاس) الذي طالما شعر بالكراهية الشديدة تجاه اللائحة السوداء. أما لقب سيناريو التصوير كان من نصيب (إدوارد لويس) و(سام جاكسون).

فعقد (دوغلاس) اجتماعا مع (لويس) وكوبريك لبحث الموضوع. رفض (إدوارد لويس) ذكر اسمه لوحده ككاتب للسيناريو وشعر (دوغلاس) أن حيلة استخدام الاسم المستعار، كما فعل المنتجون في فيلم "**الشجاع**"، لن تنطلي على أحد كما أنها بادرة سيئة من الناحية الأخلاقية.

فاقترح كوبريك أن يقترن اسمه بالسيناريو "السيناريو بقلم ستانلي كوبريك". وشده (دوغلاس) و(لويس) لهذا الاقتراح والتفت (دوغلاس) إلى المخرج قائلا: "'ألا تشعر بالإحراج إذا ذكرت اسمك على سيناريو لم تكتبه أنت بنفسك؟' فأجاب كوبريك بالنفي."

فض الاجتماع بسرعة وعزم (دوغلاس) و(لويس) اتخاذ قرار جريء في هذا الشأن. اتصل (دوغلاس) صباح اليوم التالي بحراس بوابة استوديوهات (يونيفرسال) وترك تصريحا يسمح بعبور (دالتون ترمبو) إلى الاستوديو. كانت اللائحة السوداء في تلك الفترة على وشك الانهيار. فـ (أوتو برمينغر) الذي تعاقد مع (ترمبو) ليكتب له سيناريو فيلمه الملحمي "**الهجرة الجماعية**" ذكر اسم (ترمبو) علنا في مقدمة أسماء المشاركين بالفيلم على أنه كاتب السيناريو. وقال (دوغلاس) في كتاب سيرته الذاتية أنه لم يحاول أن يكون بطلا في خرق اللائحة السوداء لكن خطوته كانت رد فعل على تصريح كوبريك واستعداده لاكتساب لقب كاتب السيناريو مع أنه لم يشارك أبدا في تأليف هذا النص السينمائي.

انتقل فيلم "**سبارتاكوس**" إلى مرحلة ما بعد الإنتاج. وعندما أصبح كوبريك وفني مونتاج الفيلم (روبرت لورنس) جاهزين لمونتاج "**سبارتاكوس**" وضع الفيلم في عرض خاص وكانت النتيجة غير مرضية. قام (ترمبو) بطباعة مقالة نقدية حول الفيلم بلغت ثمانين صفحة قسمها إلى جزأين : "الرأيين المتضاربين حول سبارتاكوس" و"المرور مشهد تلو الآخر". وعلق (دوغلاس) على هذه المقالة النقدية قائلا: "إنها أفضل تحليل سينمائي قرأته في حياتي." ثم أصدر المنتج (دوغلاس) أمرا بإعادة تصوير "**سبارتاكوس**" من جديد.

طلب (دوغلاس) مزيدا من المال لتصوير مشاهد المعركة التي تمت الإشارة إليها أصلا في المسودة الأولى من السيناريو ولكن لم يجري تنفيذها فعليا. وفي هذه المرحلة

سافر كوبريك إلى إسبانيا لتصوير مشاهد كاملة للجيوش. إن نقد (ترمبو) دفع (دوغلاس) للاستنتاج بضرورة الحصول على مزيد من المال بهدف إعادة تصوير اللقطات بالإضافة إلى تصوير معركة أضخم لدى عودة كوبريك من إسبانيا حيث حصل على تعاون الحكومة الإسبانية من أجل استخدام الجيش للعب دور الجنود الرومان.

أعاد كوبريك و(لورنس) فيلم "**سبارتاكوس**" إلى غرفة المونتاج بعد إعادة التصوير وشعر قسم المونتاج بحالة الفوران التي أصابت المشروع. بعد إقصاء (أنتوني مان) عن فيلم "**سبارتاكوس**" عاد فني المونتاج الأول للفيلم (روبرت سونيك) مع مساعده (هال آشبي) الذي أصبح فيما بعد مخرجا لعدد من الأفلام منها "**هارولد وود**" و"**قاصد المجد**" و"**العودة للوطن**". وبعد رحيل هذان الرجلان تولى (إيرفنغ ليرنر) مسؤولية تنفيذ المونتاج. وكان كوبريك على معرفة بـــ (ليرنر) عندما عمل مع (براندو) في مشروع فيلم "**جاكس الأعور**". (فيث هابلي) فني المونتاج الذي تعرف على كوبريك سابقا في برودواي ١٦٠ بنيويورك والذي كان يعرف الأوساط الداخلية في هوليوود. أعطى كوبريك رقم هاتف (ليرنر) وقال له: "إذا واجهت المتاعب اتصل بإيرفنغ." وبالفعل اتصل كوبريك بـــ (ليرنر) وأحضره إلى مشروع "**سبارتاكوس**" ليصبح فني مونتاج الفيلم ومخرج وحدة التصوير الخارجي. ولكن في ظل تفاقم الخلافات بين (ليرنر) وكوبريك، حوّل الأخير أعمال المونتاج الرئيسة إلى (روبرت لورنس) الذي كان يعمل كمساعد المونتاج في فيلم "**شين**" وفيلم "**مكان في الشمس**". كما عمل (لورنس) مع (ليرنر) في السابق واستلم مهمة المونتاج في فيلم "**قتل بالتعاقد**" الذي أخرجه (ليرنر). كما كان لـــ (ليرنر) مشاريع أخرى قيد الإنجاز أثناء عمله في "**سبارتاكوس**" مما جعله يحضر (لورنس) حتى ينفذ المونتاج تحت إشرافه. ازداد غياب (ليرنر) عن غرفة المونتاج في "**سبارتاكوس**" بينما قضى وقتا أطول في مجادلة كوبريك. وفي نهاية الأمر وجد (لورنس) أنه ينفذ مونتاج الفيلم لوحده وازداد عمله تقاربا مع ستانلي كوبريك. ويقول (لورنس) الذي نفذ مونتاج "**إل سيد**" و"**٥٥ يوم في بكين**" و"**الأصابع**": "كان '**سبارتاكوس**' فيلما طويلا لكن بعض أجزاء الفيلم حذفت فاستغربت لماذا أرادوا تغيير الفيلم الأصلي مع أنه كان ممتازا. المشكلة هي أن ستانلي كان يفكر بمشروع فيلم '**لوليتا**' أثناء عمله في '**سبارتاكوس**' ولم يشعر أن '**سبارتاكوس**' هو فيلمه لأنه كان سيصنعه على نحو مختلف. لقد توطدت علاقتي مع ستانلي وأعتبر أن معرفتي به من أفضل التجارب التي مررت بها في حياتي. كان حلمه أن يصبح لاعب

بيسبول. كان يعمل في أيام السبت كوقت إضافي. وقد حضر عددٌ كبيرٌ من العاملين في الفيلم في هذا الوقت الإضافي. لكن ستانلي كوبريك كان يترك الجميع وينصرف إلى لعب الستيكبول في نفس الأرض التابعة لاستوديوهات يونيفرسال وقد أثار تصرفه حفيظة أمين سرّ يونيفرسال الذي قال له معاتبا 'لقد أحضرت طاقم الفيلم للعمل في وقت إضافي بينما انصرفت أنت إلى لعب البيسبول!'"

"اعتدت أن اصطحب ستانلي في سيارتي للتوجه إلى الاستوديو لكنه كان يستوقفني في ميريل لينش ليتفقد سوق البورصة. في الحقيقة أن هذه الأوقات كانت مصدر ترفيه وتسلية أثناء توجهنا للاستوديو."

"اعتاد ستانلي الوقوف خلفي في غرفة المونتاج حيث يحتاج العمل لتركيز وانتباه شديدين وبيده كرة يرميها على الحائط مرورا فوق رأسي لترتد إليه ثانية. كنت أعتقد أنه يركز نظره على الكرة بدلا من الفيلم لكنه في الواقع كان شديد الملاحظة ويستطيع التركيز على أكثر من نقطة فكان يقول بينما يستمر في رمي الكرة 'ما رأيك لو اقتطعت هذا الجزء وأضفته للمشهد الآخر ..' وفي إحدى المرات حصل معي أمر خشيت أن أبوح به لكوبريك. فعندما يقوم أوليفيير بتفتيش سبارتاكوس يقول له 'أنت سبارتاكوس، أليس كذلك؟' فيبصق كيرك دوغلاس بوجه أوليفيير ويصفعه أوليفيير على هذا التصرف. لكن الصفعة كانت سريعة جدا لدرجة أنك لا تلاحظها. فلجأت إلى مضاعفة الصفعة بالمونتاج واستخدمت لقطة طويلة وواسعة. ولم أخبر كوبريك بما فعلت وإنما عرضت عليه اللقطة ولم يعلق بشيء، لكنه قال فيما بعد 'كان ذلك رائعا.' لقد أعجبته عملية المونتاج. كان إنسانا رائعا."

تابع (جيمس ب. هاريس) عمله بمشروع "**لوليتا**" خلال إنتاج "**سبارتاكوس**" من الشقة الصغيرة لتي قدمتها استوديوهات (يونيفرسال) لكوبريك ضمن أرض الاستوديو نفسها. وبالإضافة إلى مشروع (هاريس - كوبريك) التالي كان (هاريس) مستعدا لتقديم العون لمخرجه وصديقه في هذه التجربة التي يقوم بها كوبريك بمعزل عن (هاريس).

أتى (هاورد فاست) إلى غرفة المونتاج وطلب عرض المشاهد المصورة لكنه قال متذمرا: "ما هذا! من أين أتت هذه الكلمات!" كان (فاست) يشير إلى الحوار الذي أعيدت كتابته وإخراجه.

لاحظ (لورنس) أن كوبريك لم يكترث لعدم المودة التي يعامله بها طاقم العاملين في الفيلم. "مرّ ستانلي والمصور راسل ميتي بأوقات فظيعة. اعتاد راسل أن يكرر الكلمات التالية. لنتخلص من هذا القادم من برونكس. لم ينزعج كوبريك من هذه الكلمات سواء نطق بها راسل على سبيل المزاح أو الجد."

يصف (توني كورتيس) في كتاب سيرة حياته (راسل ميتي) أنه رجل أحمر الوجه وصاخب في مرحه واجتماعي وكان أكبر من (كورتيس) بعشرين سنة ويتصرف معه وكأنه شقيقه الأكبر لكنه كان يمقت ستانلي كوبريك . كان راسل ميتي يعتبر كوبريك مجرد فتى. 'كان دائما يردد 'هل هذا هو الشخص الذي سيخرج الفيلم؟ ويعلمني أين أضع الكاميرا؟ لا بد أنهم يمزحون.' كنا ذات مرة نريد تصوير المشهد الذي يعقد فيه سبارتاكوس صفقة مع التاجر – الذي يؤدي شخصيته هيربرت لوم – للحصول على السفن التي ستحمل جنود سبارتاكوس للفرار. تدربنا على هذا المشهد ثلاث أو أربع مرات ثم أدخلوا منصات مصابيح الإنارة كي يتمكن ميتي من توزيع الإضاءة اللازمة لتصوير المشهد. ثم أتى غرين ليعلن أن الطاقم جاهز للتصوير، فدخلت مع دوغلاس وهيربرت. كان كوبريك يجلس جانبا بينما جلس ميتي في مقعده الضخم يحتسي القهوة يراقب كوبريك الذي لم يتفوه بكلمة. كان من الصعب التكهن بما يجول في خاطر كوبريك لأن عقله كان موجودا في كل مكان.. وأخيرا نهض من مكانه واتجه لراسل ميتي وقال 'لا أستطيع أن أرى وجوه الممثلين.'"

"احمر وجه راسل واستشاط غضبا دون أن يتفوه بكلمة وظل قابعا في مقعده. كان هناك مصباح صغير بحجم زجاجة البيرة وله منصة بثلاثة قوائم. رفع راسل ميتي قدمه وركل هذا المصباح الصغير بقوة فتدحرج وهبط في مكان التصوير. ونظر راسل إلى كوبريك وسأله 'هل تكفي هذه الإضاءة الآن؟' نظر كوبريك إلى المصباح ثم حول نظره إلى راسل وقال 'أصبحت الإضاءة الآن أكثر من اللازم.'"

"كان الجميع يتعامل مع كوبريك بهذه الطريقة ولم يكن لديهم أدنى فكرة عن الشخص الذي يتعاملون معه، لكنهم كرموه واحتفوا به أينما وجدوه فيما بعد سواء في يونيفرسال أو باقي الاستوديوهات السينمائية كلها."

مع أن كوبريك كان يرزح تحت ضغط هذا الإنتاج الملحمي الكبير واضطر للتأقلم مع قوى الصراع الموجودة في كل مكان، استطاع المضي في هذا المشروع بواسطة روح التهكم المتأصلة فيه بالفطرة.

بدأ (ساول بص) العمل على مشهد مقدمة الأسماء في فيلم "**سبارتاكوس**" الذي اعتبره من أفضل إنجازاته في مهنته السينمائية وشاركته زوجته (إيلين) هذا العمل في تعاون طالما ميز العلاقة بين الزوجين. اشترى الشريكان عددا من المنحوتات التي تمثل الجنود الرومان في متجر عثرا عليه في جادة (فورموزا) في الجانب الآخر من استوديو (غولدوين). قام الزوجان بتلوين هذه التماثيل واستخدما رؤوسها وأجسادها وسيوفها لصنع مقدمة للفيلم تثير الفضول. واستخدم مشهد المقدمة كرموز لسرد قصة الشخصيات الرئيسة في الفيلم عند تقديم أسماء الممثلين التي تلعب الأدوار ثم تصور لقطة أمامية تصدع رؤوس تلك التماثيل وتحطمها إلى قطع متناثرة لتعبر بشكل رمزي عن انهيار وسقوط روما.

تغيب هذه الصور على الشاشة بالتدريج الواحدة تلو الأخرى لتشكل بذلك طبقة من الصور التي تتراكم على بعضها وتمر فوقها ألقاب شخصيات الفيلم وأسماء الممثلين في مقدمة تجاوزت مدتها خمس دقائق. وأشرف (بص) على تصوير ومونتاج هذه الوصلة من المشاهد التي كانت بمثابة فيلم قصير تبدأ به مقدمة "**سبارتاكوس**" وعرضها على كوبريك الذي نظر إلى (بص) وقال بصوت عذب: "ساول .. خمس دقائق؟" قدر (بص) هذا اللطف الذي أبداه كوبريك في ردة فعله لهذه المقدمة الطويلة فعمل على تقليصها لتصبح المدة الكلية للمقدمة ثلاث دقائق ونصف كما نراها الآن في نسخة فيلم "**سبارتاكوس**" النهائية. لم يبدل (بص) شيء في الصور التي وضعها في المقدمة وإنما قلص فترة انحلال الصورة على الشاشة فقط.

تم تسجيل موسيقى الفيلم التي استغرق (أليكس نورث) في تأليفها سنة كاملة تقريبا في استوديو (غولدوين). وقال (نورث) لـــ (إيروين بازيلون) في كتابه "ملاحظات حول تأليف موسيقى الأفلام": "كان عملي مع كوبريك من أعظم التجارب التي مررت بها في مهنتي. وعلى سبيل المثال، قمت بتأليف قطعة موسيقية مبدئية يدخل فيها عزف البيانو والإيقاع في مشهد المعركة حتى أفسح المجال أمام إيرفنغ ليرنر كي ينفذ المونتاج وتقطيع المشهد ليتلائم مع الموسيقى مع أن هذا الأسلوب غير مألوف سينمائيا."

إن الكمية الهائلة من اللقطات التصويرية التي توالى تدفقها من موقع التصوير إلى غرفة المونتاج جعلت (روبرت لورنس) حبيس العمل على مدار الساعة. ويذكر (لورنس) بقوله: "كنت أنام تحت طاولة المونتاج." اعتاد كوبريك تفريغ الضغط الناجم عن العمل بالمشروع، الذي اعتبر فيه نفسه مخرجا مستأجرا، في حدود تلك الغرفة الصغيرة بطريقة

عكست العبث في سلوكه. ويقول (لورنس): "اعتاد ستانلي عرض كافة أنواع الصور الخلاعية في غرفة المونتاج التي خلت من النوافذ وانحصرت إنارتها من مصباح تدلى من وسط سقف الغرفة. كان ستانلي يقف على الكرسي ويستعين بهذا المصباح لاستعراض الصور الإباحية ولم يلاحظ أحد ماذا يجري في غرفة المونتاج."

اعتاد كوبريك الذي كان من المعجبين بلعبة البيسبول أن يوجه النصح لفني المونتاج بطريقة تهكمية فيقول لـــ (لورنس): "تذكر يا لورنس أن اللاعب الجيد هو من يكسب في النهاية."

إن ولع كوبريك بلعبة البيسبول استمر داخل وخارج غرفة المونتاج. ويذكر (لورنس) عن ذلك: "كان لديه كرة مضرب وقفاز يقلد بواسطتهما رماة البيسبول فيقذف الكرة على الحائط لترتد إليه ويمسك بها بقفازه."

لكن هذه الدعابات السمجة وتمارين البيسبول لم تؤثر أبدا على تركيز كوبريك الحاد وبراعته في غرفة المونتاج. ويذكر (لورنس): "يمكن القول أنه فني مونتاج رائع. كان يعرف المكان الصحيح الذي يجب أن تتوقف فيه اللقطة. في بداية الأمر كنت أستاء لملاحظاته عندما يقول لي 'اقطع المشهد هنا .. وهنا ..' وحاولت خداعه باقتطاع صورة أو اثنتين خلف أو أمام المكان الذي يحدده لكنه كان يكتشف الأمر بقوة ملاحظته الشديدة."

لقد هيمنت طريقة عمل كوبريك الاستحواذية على أسلوبه في صنع الأفلام حتى في هذه التجربة الوحيدة التي كان فيها مخرجا مستأجرا. يذكر (روبرت لورنس) عن السجل الذي ضم لائحة بكافة اللقطات التصويرية وما يقابلها من رموز وأرقام أعدها بنفسه: "حين انتهوا من تصوير الفيلم وأرادوا دمج الصوت مع الصورة قدمت نسخة من سجل الرموز الذي أعددته بنفسي لفنيي الصوت. فطلب مني ستانلي نسخة لنفسه أيضا. وقدمت له نسخة بعد أن استغرق إعدادها جهدا كبيرا."

كانت عملية مونتاج الصوت لفيلم "**سبارتاكوس**" عملا مضنيا. فقد ركز كوبريك اهتمامه المعهود بالتفاصيل ودقائق الأمور على هذه العملية ووظف فيها معرفته المتنامية في كافة جوانب صناعة الأفلام. ضمّ فريق مونتاج الصوت (فرانك وارنر) الذي بدأ مهنته في مجال المؤثرات الصوتية في الإذاعة والتلفزيون وكان "**سبارتاكوس**" هو أول فيلم روائي طويل عمل فيه (وارنر). شملت مهنة (وارنر) الإشراف على مونتاج الصوت في "**لقاءات حميمة من البعد الثالث**" و"**سائق التاكسي**". وتعتبر مساهمته في فيلم "**الثور**

الهائج" من أروع الإنجازات في تاريخ المونتاج الصوتي السينمائي. وضع (وارنر) في الستينيات والسبعينيات الأساس لما يعرف بمصمم الصوت. يقول (وارنر) الذي تقاعد الآن ويعيش في (سيدونا) بولاية أريزونا: "كان ستانلي كوبريك أول من جعلني أفهم بأن الأفلام هي شكل من أشكال الفن. كنت أخرج مع ستانلي لتناول العشاء وتبادل الحديث. ضمّ فيلم "**سبارتاكوس**" صورا عن آلاف الجنود وركزت فلسفة الفيلم على الحدث الذي يجري في المقدمة بشكل رئيس. وعلمني ستانلي كيف أتحكم بهذه الناحية. وبمعنى آخر علمني التركيز على لب القصة في خضم الأحداث والصور الكثيرة التي تحيط بالحدث الرئيس وبأن الصوت هو جزء لا يتجزأ من القصة نفسها. فعندما تكون هناك شخصيتان تتحاوران أثناء احتدام المعركة، لا يمكن إدخال صوت عشرة آلاف مقاتل دفعة واحدة على الشاشة."

شجع كوبريك الفنيين في قسم مونتاج الصوت على صنع المؤثرات الصوتية التي تساعد المشاهد على ولوج وسبر عقل الشخصيات في "**سبارتاكوس**". وهذا ما جعل (فرانك وارنر) يوظف لاحقا خاصية الاستعمال النفسي للصوت في الدخول إلى ذات (جاك لاموتا) المعذبة في فيلم "**الثور الهائج**". "في المشهد الرائع الذي ينتظر فيه سبارتاكوس اللحظة التي سينضم فيها إلى المعركة بينما يجلس أسيرا في زنزانته الانفرادية، تسمع أصوات أصدقائه في الخارج أثناء القتال. أراد كوبريك بهذه الطريقة أن يستعرض الأفكار التي تدور في ذهن سبارتاكوس ومخاوفه. ومنذ ذلك الحين بدأت أتعلم من ستانلي هذه التقنية لأستعملها في كافة أعمالي."

(جاك فولي) فني الصوت الأسطوري في استوديوهات (يونيفرسال) الذي ابتكر طريقة تسجيل وقع الخطى وغيرها من الأصوات بشكل حيّ أثناء مشاهدة الفيلم (سميت هذه الطريقة باسمه) كان من ضمن فريق فنيي الصوت العاملين في فيلم "**سبارتاكوس**". انخرط (فولي) بشكل فعال في إنتاج الأصوات لمشاهد المعركة المعقدة. فتسجيل الصوت أثناء التصوير لم يكن سوى دليل بالنسبة لفريق الصوت الذي حذف المقاطع الصوتية التي شملت ضجيج الكاميرات وأصوات الأسلحة المصطنعة. ومن بين المهام التي أسندت لـ (جاك فولي) إحياء المعركة من الناحية السمعية. (جون بونر) هو مهندس تنفيذي في استوديوهات هوليوود ونال جائزة عن الصوتيات من إحدى الجمعيات السينمائية الأمريكية وكان يتابع دراسته التخصصية عندما عمل كمهندس صوت في الفريق المختار لإعادة تسجيل دمج الصوت في "**سبارتاكوس**". ويذكر (بونر): "كنا نبدأ العمل في السادسة مساء

وننتهي حوالي الساعة الثانية من بعد منتصف الليل وكان ستانلي يقول 'هذا رائع .. لكن دعونا نجرب هذه الطريقة.' كان ذلك في المراحل النهائية من العمل في **سبارتاكوس** بعد مرور شهور طويلة على تنقية وفرز وجمع الأصوات. لذلك كانت فكرة تجريب شيء جديد أمر شاق وصعب للغاية. ومع ذلك كنا ننفذ رغبة ستانلي. إنه شخص مبدع وكان مهتما بالأعمال التي نحاول تأديتها على أكمل وجه."

استمر كوبريك يبحث عن طرق جديدة لدمج الصوت حتى لو اضطره الأمر تكرار شيء جربه فريق الصوت لتوهم. في عام ١٩٦٠ كانت تلبية المخرج في تجريب شيء جديد، بما في ذلك تقديم أو تأخير تسجيل مقطع صوتي صغير في حال وجود خطأ ما، أمر مستحيل لعدم توفر التقنية في ذلك الوقت في إدخال مقطع صوتي ضمن التسجيل الأصلي الذي يجري على بكرات يبلغ طول الواحدة منها ١٠٠٠ قدم. لذلك عندما كان يطلب كوبريك تعديل مقطع صوتي معين كان ينبغي إعادة تسجيل البكرة كلها من جديد. فعملية المراجعة والتعديل في هذا المجال كانت أمرا معقدا وشاقا.

إلا أن فريق الصوت ظل متحمسا لتلبية رغبات المخرج خلال الشهور المضنية في تسجيل الصوت لفيلم "**سبارتاكوس**". (موراي سبايفاك)، مهندس دمج الصوت المخضرم الذي عمل في النسخة الأصلية من فيلم "**كينغ كونغ**"، كان رئيس فريق الصوت في "**سبارتاكوس**" كما كان يقوم بعمل مماثل في الفترة الصباحية في فيلم (جون واين) الملحمي "**معركة آلامو**".

(دون روجرز) الذي اختاره مدير قسم الصوت (غوردون سوير) في استوديوهات (غولدوين) ليحل مكانه في فيلم "**سبارتاكوس**" تولى تشغيل المسجلات الصوتية في المشروع الذي تطلب كمية هائلة من الاختبارات في دمج الصوت. ويذكر (روجرز) الذي أصبح فيما بعد مديرا في شركة (وارنر برذرز) وحاز على جائزة (غوردون سوير الأكاديمية لفنون وعلوم الصور المتحركة) عام ١٩٩٥: "استغرق عملنا في **سبارتاكوس** تسعة أشهر. كنا نعمل في الفترة الليلية في المشروع وكان ستانلي يأتي في الساعة الحادية عشرة ليلا لتفقد سير العمل. كنا نعمل في فيلم **معركة آلامو** في الفترة الصباحية و**سبارتاكوس** في الفترة المسائية. وقام موراي سبايفاك بعملية دمج الصوت في كلا الفيلمين."

"كنا نصل إلى مشروع **سبارتاكوس** في السادسة مساء ونجهز معداتنا ونبدأ العمل فعليا في السابعة، بينما يأتي ستانلي في الحادية عشرة. وعند حلول منتصف الليل نتضور

جوعا لكن ستانلي يستمر في العمل ولم تسنح لنا فرصة تناول العشاء إلا في الساعة الثانية من بعد منتصف الليل، وفي هذه الساعة المتأخرة تغلق معظم المطاعم في هوليوود، وغالبا لا تروق لنا المطاعم الأخرى المستعدة لاستقبال الزبائن فكنا نحضر معنا وجباتنا إلى موقع العمل. استغرق عمل تسجيل الصوت تسعة أشهر عرفت خلالها ستانلي معرفة جيدة."

"كان يجري فرز كل الأصوات في تلك الأيام بواسطة جهاز قياس جهد بانورامي مخصص لفرز الأصوات بحيث يتم استخراج صوت كل شخص يظهر على الشاشة. وانطبقت هذه التقنية أيضا على باقي المؤثرات من وقع الخطى والضربات وكل الأصوات. لقد استهلك فرز هذه الأصوات كلها مئات ساعات العمل المضني والشاق. يحتوي جهاز قياس الجهد البانورامي لفرز الأصوات على مفتاح لنقل الصوت من مكبر لآخر بغرض فرزه. وفي حال تسجيل ٧٥٠ قدم من شريط التسجيل، على سبيل المثال، وحصل خطأ ما فهذا يعني العودة إلى نقطة الصفر والبدء من جديد. كان ستانلي إنسان كمالي في عمله يريد كل شيء بدقة إلى حد الكمال. وهذا ما جعلنا نعمل لفترة تسعة أشهر، وهي أطول فترة عمل في مشروع واحد مررت به في حياتي المهنية."

(أليكس نورث) هو الملحن الذي ألف موسيقى "**سبارتاكوس**"، ومع ذلك حاول كوبريك إدخال بعض المقاطع الموسيقية المسجلة مسبقا خلال عملية المونتاج، وهي طريقة أحدثت ثورة فيما بعد في طبيعة موسيقى الأفلام وخصوصا في فيلم كوبريك "**أوديسا الفضاء: ٢٠٠١**". ففي المشهد الذي يستلم فيه (ماركوس كراسوس) [لورنس أوليفيير] مقاليد الحكم في روما، طلب كوبريك إدخال لحن "معركة نيو أورليانز". ثم اتبع نفس الأسلوب لاحقا في فيلمه "**٢٠٠١: أوديسا الفضاء**" الذي اكتسب فيه الصوت شهرة واسعة من الناحية الفنية عندما أدخل كوبريك لحن "الدانوب الأزرق" في موسيقى الفيلم.

في نهاية فيلم "**سبارتاكوس**" الملحمي الذي بلغت مدته ثلاث ساعات وثمانية عشر دقيقة لجأ كوبريك لاستعمال بعض الحيل المزعجة بغرض العبث واللهو. فقد طلب من المونتاج (روبرت لورنس) أن يدخل موسيقى فيلم "**الأضواء**" لشارلي شابلن في المشهد الأخير الذي يعرض (سبارتاكوس) مصلوبا يعاني سكرات الموت وأمامه (فارينيا) تحمل طفلهما. ويذكر (لورنس): "سألني كوبريك خلال عملية المونتاج لهذا المشهد' هل تعرف ما هو الأمر المسلي الذي سنقوم به هنا.. سنحذف صورة دوغلاس المصلوب ونترك فارينيا تنظر للأعلى باتجاه الصليب الخشبي وتقول ما لديها لدوغلاس وهي تحمل الطفل

دون أن نعرض صورة دوغلاس المصلوب على الشاشة. 'فقلت' هل فقدت صوابك.. سيقتلنا دوغلاس لهذا المونتاج!' فأجاب' لا.. لا تخف. فالأمر يستحق المحاولة.' قمنا فيما بعد بعرض تجريبي للفيلم في إحدى قاعات استوديوهات يونيفرسال الكبيرة حيث جلس دوغلاس وإدوارد لويس في المقدمة بينما جلست مع ستانلي في المؤخرة في مركز التحكم بعرض الفيلم."

"كان ستانلي يحب العبث والتهكم. عرضنا الفيلم كاملا دون أية مقاطعة. وعندما وصل الفيلم إلى الخاتمة لم تظهر صورة دوغلاس معلقا على الصليب حسب المشهد الأصلي، وهذا هو ما خطط له ستانلي. انتهى عرض الفيلم وعاد النور إلى القاعة فنهض دوغلاس ثائرا وأمسك بكرسي وأطاح به أرضاً وصاح 'أنت مطرود .. أنت مطرود' وخرج من القاعة ولحق به إدوارد لويس وهو ينفث الدخان من غليونه وقال له 'اهدأ .. انتظر لحظة ..'. اعتقدت وقتها أني فقدت عملي لكن ستانلي قال 'من الآن فصاعدا لا مزيد من النكات والدعابات معه!' حصل الأمر يوم الجمعة ولم أحضر للاستوديو يوم السبت وكذلك فعل ستانلي. وتغيبت أيضا يوم الأحد وكان هذا أمر غير عادي لأننا كنا نعمل أيام الأحد. وعندما أتيت يوم الاثنين ذهبت مباشرة إلى غرفة المونتاج والشيء الوحيد الذي وقع نظري عليه كان ستانلي يمشي مع دوغلاس وكأن شيئا لم يحدث. فقد سوّى المشكلة بطريقته في عطلة نهاية الأسبوع. ثم طلب مني ستانلي إعادة مونتاج المشهد الأخير لاسترجاع صورة دوغلاس وهو مصلوب."

قام قسم الإنتاج بالذهاب إلى ملعب (نوتردام) بميتشيغان في تشرين الأول ١٩٥٩ لتسجيل صوت هتافات ٦٧,٠٠٠ متفرج احتشدوا لمتابعة مباراة في كرة القدم وذلك من أجل استعمال هذا التسجيل في خلفية الصوت للمشهدين عندما يقول (دوغلاس) ' أنا سبارتاكوس ' وللعبارة التي تقول ' يعيش كراسوس '. إن دمج هذه العناصر الصوتية بهذه الطريقة كانت عملا أسطوريا اتبعتها العديد من الأفلام السينمائية فيما بعد.

عندما وافق (دوغلاس) أول الأمر على صنع فيلم "**سبارتاكوس**" كان (لو واسرمان) هو وكيله لدى MCA . لكن خلال إنتاج "**سبارتاكوس**" قامت شركة MCA بشراء (يونيفرسال) فأصبح (دوغلاس) بذلك يعمل لدى (واسرمان). دفعت MCA في صفقة الشراء هذه مبلغ ١١,٢٥٠,٠٠٠ دولار، أي بأقل من ٧٥٠,٠٠٠ دولار من ميزانية "**سبارتاكوس**" التي وصلت إلى ١٢ مليون دولار.

مع انتهاء فيلم "**سبارتاكوس**" ومشاكله، رزق كوبريك بطفلة جديدة من زوجته (كريستيان) بتاريخ ٥ آب ١٩٦٠ في مستشفى الأطباء بيفرلي هيلز. وأطلق الوالدان على المولودة الجديدة اسم (فيفيان فانيسا كوبريك). وبذلك أصبح ستانلي كوبريك أبا لثلاث بنات.

جرى العرض الهوليوودي الأول لفيلم "**سبارتاكوس**" في مسرح (بانتيجيز) يوم الأربعاء من ١٩ تشرين الأول ١٩٦٠. لقد استغرق "**سبارتاكوس**" بالنسبة لـــ (كيرك دوغلاس) ثلاث سنوات منذ دراسة مشروع الفيلم ولغاية إنجازه. ولكن عند صدور الفيلم شنت رابطة المحاربين القدماء الأمريكية هجوما عنيفا على (دوغلاس) بأن وجهت رسالة إلى ١٧,٠٠٠ مواطن حثتهم فيها على مقاطعة فيلم "**سبارتاكوس**" وانتقدت (دوغلاس) بقسوة لاستخدامه كاتب سيناريو شيوعي. ثم أدانت صحيفة (هيدا هوبر) ذات الانتشار الواسع هذا الفيلم وقالت لقرائها: "تم بيع القصة ليونيفرسال من كتاب ألفه أحد الشيوعيون ثم كتب سيناريو الفيلم شيوعي آخر. لذلك قاطعوا هذا الفيلم." واستمر الهجوم على شتى الجبهات من مختلف جماعات الوطنيين مستهدفين بشكل رئيس (دالتون ترمبو) و(هاورد فاست). لكن الرئيس (جون ف. كنيدي) الذي أراد إعلان الدعم والمساندة لفيلم "**سبارتاكوس**" تجاهل تقاليد البيت الأبيض وذهب إلى إحدى دور السينما في العاصمة واشنطن دون الإعلان عن ذلك حيث كان يجري عرض "**سبارتاكوس**". ثم قدم الرئيس (كنيدي) بيانا للصحافة أثنى فيه على الفيلم. (دالتون ترمبو) شعر بامتنان عميق لهذه الخطوة التي قام بها الرئيس (كنيدي).

من المستغرب أن "**سبارتاكوس**" لم يحصل على ترشيح جائزة الأوسكار عن أفضل فيلم، مع أنه حصد أربعا من جوائز الأوسكار ولكن في ميادين مختلفة. (بيتر أوستينوف) كسب الأوسكار عن دور أفضل ممثل مساند، بينما حاز (راسل ميتي) على الأوسكار عن أفضل تصوير سينمائي بالرغم من عداوته للمخرج الشاب. ونال كل من(الكسندر غوليتزن) و(إيريك أوربوم) و(راسل آ. غواسمان) و(جوليا هيرون) الجائزة عن أفضل أعمال فنية. كما كسب (فالز) و(بيل توماس) جائزة الأوسكار عن أفضل تصميم للملابس في الفيلم. وحصل (الكسندر نورث) على ترشيح للأوسكار عن الموسيقى الرائعة التي ألفها للفيلم، وترشيح آخر لـــ (روبرت لورنس) عن جهوده البطولية في مونتاج هذا الفيلم الملحمي المعقد.

ذكر (توني كورتيس) في كتاب سيرته الذاتية أن مخرجه المفضل هو ستانلي كوبريك ووصفه بأنه عبقري في التعامل مع الكاميرا. وكتب (كورتيس): "إن أروع ما في كوبريك هي العلاقات الثنائية التي أسسها مع كل ممثل على حدة."

من أهم الدروس التي تعلمها ستانلي كوبريك في تجربته في "**سبارتاكوس**" أنه يجب أن يتمتع بحكم ذاتي في الأفلام التي سيقوم بإخراجها. وقال كوبريك للكاتب (جين د. فيليبس): "**سبارتاكوس** هو الفيلم الوحيد الذي لم أتمتع فيه بالسيطرة المطلقة. إن عملي في **سبارتاكوس** أتى بعد عامين من انقطاعي عن الإخراج، وعندما عرض عليّ كيرك دوغلاس فرصة إخراج الفيلم اعتقدت أنه بمقدوري أن أصنع منه شيئا مميزا في حال جرى تغيير السيناريو. لكن تجربتي أثبتت أنه في حال لم يشترط العقد بوضوح أن قراراتي هي التي ستنفذ فلن تكون هناك فرصة لتحقيق ذلك. كان بالإمكان تحسين السيناريو أثناء التصوير لكن ذلك لم يحدث أبدا. فدوغلاس كان المنتج وجرت الأمور بالطريقة التي اختارها كل من دوغلاس وكاتب السيناريو دالتون ترمبو والمنتج المنفذ إدوارد لويس."

كان "**سبارتاكوس**" نهاية العلاقة بين ستانلي كوبريك و(كيرك دوغلاس). ففي خريف ١٩٦١ اجتمع كوبريك ومحاميه (لويس بلاو) بـــ (كيرك دوغلاس) في منزله الكائن في (كانون درايف) ليطلب منه تحريره من العقد الذي يربطه بشركة (برينا) للإنتاج السينمائي التابعة لـــ (دوغلاس). وبعد المفاوضات تحرر كوبريك من التزامه تجاه شركة (برينا) في ١٥ كانون الأول ١٩٦١. ويأسف (دوغلاس) في كتاب سيرة حياته قائلا: "لم يخرج ستانلي سوى سبعة أفلام خلال ثلاثين عاما من تاريخ إنتاج **سبارتاكوس**. ولو احتفظت به بموجب العقد المبرم بيننا لكانت نصف الأفلام التي سيصنعها لاحقا من نصيب شركتي." ويلخص (دوغلاس) مشاعره نحو العمل مع ستانلي كوبريك في فيلم "**سبارتاكوس**" بالكلمات الجريئة التالية: "لا ينبغي على المرء أن يكون لطيفا كي يكون موهوبا جدا. بل يمكن للمرء أن يكون أخرقا ولكن موهوباً بنفس الوقت. وعلى نحو معاكس، ربما تكون ألطف إنسان في العالم ولا تتمتع بشيء من الموهبة. وستانلي كوبريك أخرق موهوب جدا."

الجـزء الثـالث

١٩٦٠ - ١٩٦٤

إنجلترا

الفصل (١١)

(كيف تمكنوا من صنع فيلم عن رواية لوليتا؟)

كان (فلاديمير نابوكوف) يمارس هوايته المفضلة في اصطياد الفراشات مع زوجته (فيرا) في ولاية أريزونا في تموز ١٩٥٩. تلقى (نابوكوف) رسالة من وكيله (سويفتي لازار) يخبره فيها أن (جيمس ب. هاريس) وستانلي كوبريك اللذين حصلا على حقوق تحويل رواية "لوليتا" إلى فيلم سينمائي يطلبان من (نابوكوف) الحضور إلى هوليوود لكتابة سيناريو هذا الفيلم. وكي تتمكن شركة (هاريس - كوبريك) للإنتاج السينمائي من ضمان حقها خلال مدة العقد المبرم مع وكيل (نابوكوف)، اختارت رواية أخرى من تأليفه تحمل عنوان "ضحك في الظلام" وموضوعها مشابه لـــ "لوليتا": هواجس جنسية تنتاب رجل مسنّ تجاه فتاة صغيرة. لكن فكرة تأليف سيناريو فيلم اقتباسا عن رواية كتبها (نابوكوف) بنفسه أثارت قلقه بالرغم من اهتمامه بالعرض المالي الذي قدمته شركة (هاريس - كوبريك) لقاء كتابته لسيناريو "لوليتا". وعندما وجد أنه ينبغي اقتراح الفكرة بأن (همبرت) كان متزوجاً سرا بـــ (لوليتا) كي يتسنى للفيلم اجتياز الرقابة -أمضى (نابوكوف) أسبوعا يفكر بهذه المعضلة أثناء وجوده في بحيرة (تاهو) - قرر الاعتذار عن أداء المهمة وسافر إلى أوروبا.

عندما كان (نابوكوف) في جولته الأوروبية التي شملت إنجلترا وفرنسا وإيطاليا، تفتق ذهنه عن فكرة وصفها في مقدمة سيناريو "لوليتا" الذي جرى نشره لاحقا "استثارة عقلية ليلية ذات منشأ شيطاني" أوحت له بفكرة استحضار رواية "لوليتا" إلى الشاشة. وفي الوقت الذي شعر فيه (نابوكوف) بالندم لرفضه عرض شركة (هاريس - كوبريك)، أرسلت له هذه الشركة برقية التمست فيها موافقته لإعادة التفكير مجددا بالعرض الذي قدمته سابقا.

تلقى (نابوكوف) برقية من (لازار) في كانون الثاني ١٩٦٠ أعلمه فيه أن شركة (هاريس - كوبريك) تعرض على (نابوكوف) مبلغ ٤٠,٠٠٠ دولار أثناء كتابته للسيناريو ومبلغ إضافي قدره ٣٥,٠٠٠ دولار إذا ورد اسمه في لائحة العاملين بالفيلم على أنه كاتب السيناريو الوحيد دون مشارك. وتضمنت الصفقة أيضا تقديم النفقات المالية لـــ (نابوكوف) لمدة ستة أشهر خلال فترة إقامته في لوس أنجلوس. فأبرق (نابوكوف) موافقته على هذا العرض إلى (لازار) في نفس اليوم.

حقق (نابوكوف) بعض الخبطات في عالم السينما. فقد كتب عددا من النصوص السينمائية في برلين في العشرينيات. وكان يحلم بالتعاون مع (لويس مايلستون). وبعد إصدار فيلم **"لوليتا"** بحث فرصة العمل مع (هيتشكوك) لكن لم يتجسد هذا التعاون على أرض الواقع.

حاول الكثيرون في كافة أنحاء العالم السير في ركب **"لوليتا"**. فقد جرى الإعلان عن فيلم فرنسي بعنوان **"الغانيات الصغيرات"**، وفيلم آخر إيطالي بعنوان **"الغانية الصغيرة"** الذي تمت الإشارة إليه بأنه نسخة مقتبسة عن "لوليتا". وما لبثت أن ظهرت بعض النسخ المسروقة عن الرواية في اليونان وتركيا وأمريكا اللاتينية والهند وبعض الدول العربية. رفع (جيمس ب. هاريس) دعوى قضائية ضد الفيلم الفرنسي **"الغانيات الصغيرات"** لكنه سرعان ما اكتشف بأن الفيلم كان محاولة مخفقة لا تستحق المنافسة. ثم تناهى إلى علم (نابوكوف) بأن المخرج الإيطالي (ألبرتو لاتوادا) كان يطور نسخة عن قصة "لوليتا" حسب مفهومه الخاص وأطلق على مشروعه اسم **"الغانية الصغيرة"** الذي لم يكتب له أبدا أن يتحقق. وانتشرت دُمى غير مرخصة في إيطاليا أخذت اسم (لوليتا).

إن التحدي المبدئي لـــ **"لوليتا"** الفيلم قاده إلى نظام الرقابة المحافظة التي كانت ما تزال تسيطر على هوليوود.

استطاع (روني لوبين) وكيل شركة (هاريس - كوبريك) أن يجذب (جاك وارنر) و(ستيف تريللنغ) إلى مشروع **"لوليتا"**. ووافقت شركة (وارنر برذرز) على أن تدفع مبلغ مليون دولار لستانلي كوبريك، وهو مبلغ كبير نسبيا في ذلك الزمن، من أجل إخراج **"لوليتا"** إذا تمكنت شركة (هاريس - كوبريك) من الحصول على ترخيص مجلس الآداب الذي كان إلزاميا للسماح بتوزيع أي فيلم على صالات العرض والمسارح أو بيعه لصالح التلفزيون.

لم يتوفر لدى (هاريس – كوبريك) في تلك الفترة نسخة كاملة من السيناريو. ويمنح "ترخيص الدستور" فقط عند الموافقة على الفيلم المنجز، لكن الجمعية الأمريكية للأفلام السينمائية كانت لديها الصلاحية لاستشارة صانعي الأفلام فيما إذا كان سيناريو الفيلم قابلاً لاستيفاء متطلبات "الدستور".

كانت استوديوهات (وارنر برذرز) جاهزة لعقد صفقة مع (هاريس – كوبريك) تمولها فيها لكتابة السيناريو وهذا ما جعل (جيمس ب. هاريس) يجري سلسلة من اللقاءات مع (جيوفري شرلوك) رئيس الجمعية الأمريكية للأفلام السينمائية.

التقى (فلاديمير نابوكوف) بستانلي كوبريك في أحد مكاتب استوديوهات (يونيفرسال سيتي) في ١ آذار ١٩٦٠ لتبادل الاقتراحات ووجهات النظر حول اقتباس نص سينمائي عن رواية "لوليتا". جلس (نابوكوف) على أحد مقاعد المنتزهات العامة القريبة من الشقة التي حجزها له (سويفتي لازار) في فندق بيفرلي هيلز. كان (نابوكوف) يقوم بتشكيل بنية السيناريو في ذهنه.

وفي ٩ آذار قام كوبريك بتقديم الممثلة (تيوزداي ويلد) لـــ (نابوكوف) كممثلة محتملة لتلعب دور (لوليتا). لكن المؤلف وجد (تيوزداي ويلد)، التي ظهرت في فيلم "روك روك روك" وفيلم "**تجمعوا حول العلم أيها الفتيان**"، غير مناسبة لدور (لوليتا). وفي ١١ آذار أرسل كوبريك إلى (نابوكوف) مسودة مخطط للمشاهد التي اتفقا عليها والتي تغطي الجزء الأول من الرواية. شعر (نابوكوف) أن كوبريك يحسن الإصغاء إليه فاستمر في كتابة الفصلين المتبقين. كان فارق السن بين الرجلين حوالي ٣٠ سنة لكن كلاهما يمارس لعبة الشطرنج ويدرك الجانب القاتم والكئيب من الطبيعة البشرية ويستخدم ذكائه وفطنته في شق طريق مهنته التي تتطلب البراعة والعناية الفائقة. ومن المؤكد أن (نابوكوف) أظهر تفهمه للأعماق المظلمة في الجانب اللاشعوري من النفس الذي يعتبر مصدرا للطاقة الغريزية في تحفته "لوليتا"، وهي الحالة نفسها التي يعيشها كوبريك في ذلك الجانب القاتم من الناحية الفنية. فقد قام كوبريك منذ فيلمه الروائي الطويل الأول بسبر أغوار العاطفة الوحشية البدائية والمادية للحرب وحالة الجشع واليأس التي تسيطر على قلب العالم السفلي. ومن الناحية الشخصية وتحت ستار الهدوء واللباقة كان كوبريك في أعماقه يشكك في طيبة الدوافع البشرية ومتشائما في نظرته للعالم من حوله.

ثم تناقصت هذه اللقاءات بين (نابوكوف) وكوبريك في الأشهر القليلة التي تلت لقائهما الأول. كما توقف كوبريك عن إرسال المخططات المشهدية وتقلص الحوار بين الرجلين حول النقد والنصح في هذا المشروع فأخذ (نابوكوف) يفكر فيما إذا كان كوبريك راضيا عن كتابة السيناريو أم أنه يرفضه بصمت.

كان (نابوكوف) يقضي وقته من الثامنة صباحا ولغاية الثانية عشرة ظهرا في صيد الفراشات لكنه في الوقت نفسه يطور تأليف السيناريو في ذهنه ثم يعود لتناول الغداء الذي يعده طباخ ألماني. ويجلس (نابوكوف) بعد ذلك أربع ساعات يكتب على بطاقات ورقية الأفكار التي شكلها في ذهنه في الصباح حول النص السينمائي المطلوب. إن بعض المشاهد التي أوردها (نابوكوف) في السيناريو استندت إلى مواد لم يستخدمها في النسخة الأصلية من روايته.

تعامل (سويفتي لازار) مع زبونه كوبريك معاملة نجوم الفن وأتاح له الفرصة للتعرف إلى (جون هوستون) و(إيرا غيرشوين) و(ديفيد و. سيلزنك) و(جون واين) و(جينا لولو بريجيدا) و(مارلين مونرو).

وفي أوائل شهر نيسان أرسل (نابوكوف) إلى كوبريك الفصل الثاني من سيناريو **"لوليتا"**. انشغل (نابوكوف) و(لازار) طوال السنة في محاولة للحصول على حقوق نشر السيناريو الذي يعمل عليه (نابوكوف)، في الوقت الذي استمر فيه محامي كوبريك بتعطيل المفاوضات لأن المخرج أراد أن يتجنب المقارنة بين سيناريو (نابوكوف) والفيلم بعد إنجازه. كما أدرك كوبريك أنه سمح لنفسه بالتصرف بعمل (نابوكوف) فأعاد كتابة السيناريو مع أن (نابوكوف) هو الذي سيحظى في النهاية بلقب كاتب السيناريو الوحيد في الفيلم.

وفي نهاية شهر حزيران وصل عدد البطاقات الورقية التي كتبها (نابوكوف) إلى ألف بطاقة بالإضافة إلى ٤٠٠ صفحة مطبوعة من السيناريو وأرسلها جميعها إلى كوبريك. ذهب (نابوكوف) وزوجته إلى مقاطعة (إنيو) لمزيد من الاستجمام وممارسة هواية صيد الفراشات. وعندما عاد إلى (ماندفيل كانيون) أتى ستانلي كوبريك لزيارته ليخبره بأن السيناريو الذي كتبه (نابوكوف) كان طويلا جدا وفيه الكثير من المشاهد، وهذا يعني بأن مدة الفيلم الذي سيعتمد على هذا السيناريو قد تصل إلى سبع ساعات. لذلك أعطى كوبريك قائمة لـ (نابوكوف) بالمقاطع التي ينبغي حذفها أو تعديلها. نفذ (نابوكوف) قسما من تلك القائمة واستمر بتأليف وصلات مشهدية جديدة.

وفي أيلول ١٩٦٠ قام (نابوكوف) بتسليم نسخة أقصر من السيناريو الذي استغرقت كتابته ستة شهور – فوافق عليه كوبريك. ثم قام (نابوكوف) بزيارة كوبريك في منزله في بيفرلي هيلز في ٢٥ أيلول حيث عرض عليه كوبريك صورة الممثلة (سو ليون) التي وقعت عقدا لتلعب دور البطولة في فيلم **"لوليتا"**.

شكل الثلاثي: (نابوكوف) وستانلي كوبريك و(جيمس ب. هاريس) نموذجا في الدبلوماسية والذكاء في العمل. فـ (نابوكوف) قدم نصا سينمائيا رائعا، واستطاع كوبريك تجسيد هذا السيناريو بواسطة رؤيته السينمائية المميزة، بينما تابع (جيمس ب. هاريس) إجراءات المشروع وسط المعارضة الرهيبة لقصة الفيلم. لقد تمتع هؤلاء الرجال الثلاثة بالمثابرة والإرادة القوية والمناورة فيما بينهم بعيدا عن الأساليب المتصلبة والعنيفة المتبعة في هوليوود، بما في ذلك الصياح والتهديد.

كان (هاريس) وكوبريك يعرفان منذ البداية أن اقتباس فيلم عن "لوليتا" سيشكل تحديا كبيرا. فالرواية كانت تعتبر تحفة أدبية وبنفس الوقت مثاراً للجدل، في حين اعتبرتها بعض الأوساط رواية إباحية. لذلك قرر الشريكان منح (فلاديمير نابوكوف) لقب كاتب سيناريو الفيلم دون مشاركة أحد. وهذه هي المرة الثانية بعد فيلم **"سبارتاكوس"** التي يغيب فيها اسم كوبريك عن المشاركة في تأليف السيناريو. لم يشأ (نابوكوف) أن يعبث أحد بالسيناريو الذي يقوم بكتابته مع أن(هاريس) وكوبريك حاولا تقليص هذا النص السينمائي ليتلاءم مع مدة معقولة للفيلم، بالإضافة إلى ضبط قضايا الرقابة الحساسة وبهدف تحويل السيناريو إلى فيلم سينمائي ناجح. ولعل اكتساب (نابوكوف) للقب كاتب السيناريو الوحيد كان دليلا عل تفوقه الأدبي وغياب سياسة شركة (هاريس – كوبريك) التي تحاول دائما ترك بصماتها على كل ناحية من نواحي صناعة الأفلام بدءا من اعتماد قصة الفيلم وانتهاء بإنجاز تصويره وإنتاجه. وقد أدرك (هاريس) وكوبريك أنه لن يكون بمقدورهما العبث بموضوع هذه التحفة الأدبية لأن ذلك من شأنه أن يعرضهما لانتقادات لا طاقة لهما بها. لذا استنتج الرجلان أنه ينبغي عليهما الاكتفاء بالحصول على لقب المخرج والمنتج في فيلم **"لوليتا"**. ولكن في نهاية الأمر اضطر (هاريس) وكوبريك إلى إدخال نوع من الإبداع عبر التدخل في رواية (نابوكوف) الأصلية التي سبرت أعماق رغبة (همبرت همبرت) وميوله تجاه الفتيات الصغيرات. ومرة أخرى تركت (هاريس – كوبريك) بصمة أخيرة على الفيلم عندما أشارت إلى ملكيتها الجزئية للرواية في مقدمة الفيلم: "MGM تقدم، بالتعاون مع شركة إنتاج الفنون السبعة فيلم **"لوليتا"** لجيمس ب. هاريس وستانلي كوبريك."

اعتبر (جيوفري شرلوك) نفسه صلة الوصل بين صناعة الأفلام والأحزاب السياسية والدينية التي كانت تتولى مهمة الحارس بالنسبة للجمهور. فاتخذ (جيمس ب. هاريس) وستانلي وكوبريك موقفا سياسيا للحصول على "ترخيص الدستور" اللازم. فكان جوهر نقاشهما مع (شرلوك) هو "كيف يتسنى لشيء قانوني أن يكون لا أخلاقياً؟" مع الإشارة إلى أن بعض الولايات تجيز زواج (توليتا) الصغيرة من (همبرت). ولإبعاد المعارضة حول موضوع الرجل المسن المهووس جنسيا بفتاة صغيرة، حاول (هاريس) وكوبريك إعطاء القصة طابع العلاقة الغرامية الغريبة.

عندما تولدت القناعة لدى شركة (هاريس – كوبريك) بأنه يمكن سرد قصة (توليتا) بطريقة تمكنها من اكتساب "ترخيص الدستور"، سارعت الشركة في بحث إجراءات العقد الذي ستوقعه مع استوديوهات (وارنر برذرز).

استلم (لويس بلاو) محامي (هاريس – كوبريك) النسخة النهائية من العقد. وتجدر الإشارة هنا إلى أن كوبريك أقسم بعد تجربته في فيلم "**سبارتاكوس**" أنه لن يتنازل أبدا عن السيطرة المطلقة بالنسبة لأي فيلم من إخراجه، إلا أن كوبريك و(هاريس) أفزعهما أحد بنود العقد الذي ينص على ضرورة المشاورة مع (وارنر برذرز) ك ما أجاز للاستوديو صلاحية الموافقة النهائية على معظم نواحي إنتاج "**لوليتا**"، بما في ذلك اختيار مؤلف موسيقى الفيلم والمصور والمونتاج. كما نص العقد أنه في حال لم يتم الاتفاق بين (وارنر برذرز) و(هاريس – كوبريك) حول أي موضوع خلال صنع الفيلم، فإن استوديوهات (وارنر برذرز) هي التي ستسلم زمام الأمور في هذا الموضوع الخلافي. وقدم العقد مبلغ مليون دولار إضافة إلى ٥٠% من الأرباح مع استرجاع الاستثمار المبدئي لـــ (وارنر برذرز). فما كان من (هاريس) وكوبريك إلا أن طلبا من محاميهما إعلام (ستيف تريللنغ) رفضهما لهذه الصفقة لأنهما لن يقبلا بأية مساومة هذه المرة حول ضبط سير عمل الفيلم واستلام زمام الأمور في صنعه.

بعد رفض العقد الذي اقترحته (وارنر برذرز) كان لابد من البحث عن تكتيك آخر لجمع المال اللازم من خلال إيجاد ممثل يلعب دور (همبرت همبرت). وقع الاختيار المبدئي على (جيمس مايسون)، فاتصل به كوبريك وعرض عليه هذا الدور. أعجب (مايسون) بالفكرة لكنه كان مرتبطا بعقد آخر للظهور في مسرحية "**أناتول**" للمؤلف (آرثر شنيتزلر).

اقترح كوبريك على (هاريس) عندما كان يعمل على إخراج "**سبارتاكوس**" أن يطلبا من (لورنس أوليفيير) لعب الدور. فأخبره الشريكان حول مشروع فيلم "**لوليتا**" خلال مأدبة غداء أقيمت في (يونيفرسال). وكان رد هذا الممثل المميز أنه سيبحث الأمر مع وكيله لدى MCA . واعتقد (هاريس) وكوبريك أن (روني لوبين)، وكيلهما لدى MCA أيضا، سيكون له الأثر في إقناع (لورنس) للعب دور (همبرت همبرت). لكن شركة MCA نصحت الممثل الشهير بتجنب هذا الدور لأن مشروع فيلم "**لوليتا**" كان مثيرا للجدل.

ومرة ثانية عاود (هاريس) وكوبريك بحثهما عن ممثل آخر يتمتع بالنجومية السينمائية خصوصا إذا كان لهذا الممثل سمعة غير طيبة تماما لأن ذلك سيضفي على الفيلم جوا من المجون. اتصل (هاريس) وكوبريك بالممثل الشهير (ديفيد نيفن) الذي وافق على الدور. لكن وكالة (ويليام موريس) التي تمثل (ديفيد نيفن) استدعت (هاريس) وكوبريك للحضور إلى مقرها واعتذرت لهما عن الفكرة بالنيابة عن (ديفيد نيفن)، الذي انسحب من المشروع لارتباطه بالمسلسل التلفزيوني "**مسرح النجوم الأربعة**" ولأن وكالة (ويليام موريس) كانت تخشى أيضا أن الجدل القائم حول "**لوليتا**" قد يثير حفيظة الشركة الراعية لمسلسل "**مسرح النجوم الأربعة**". كما أبدى (مارلون براندو) اهتمامه بلعب دور (همبرت) لكن لم يجرؤ أي طرف على الالتزام الكامل والمطلق مع (هاريس – كوبريك) بمشروع فيلم "**لوليتا**".

لجأ الشريكان إلى استراتيجية أخرى للحصول على رأس المال اللازم لإنتاج الفيلم عن طريق بيعه قبل الإنتاج إلى بلد أجنبي. غادر (هاريس) إلى نيويورك وتناول الغداء مع أحد أصدقاء المدرسة القدامى، (كينيث هايمان)، ابن (إيليوت) الذي يدير استوديوهات (أسوشييتد آرتيستس). أخبر (هاريس) صديقه بمشروع فيلم "**لوليتا**" ثم انطلق الاثنان لزيارة السيد (هايمان). ويذكر (هاريس): "كنت أعرف إيليوت مذ كنت صغيرا فقال لي عند ملاقاتي ' كيف حالك أيها الفتى .. ماذا تعمل هذه الأيام؟' وأطلعته على الموضوع بكامله فسألني عن المبلغ الذي أحتاجه، فقلت له ' مليون دولار '. كنت قد تدارست الموضوع مع ستانلي قبل قدومي إلى نيويورك واستنتجنا أن مليون دولار سيكون مبلغا كافيا إذا أردنا صنع الفيلم خارج الولايات المتحدة في بلد قد تكون فيه تكاليف الإنتاج رخيصة قدر الإمكان، وبذلك نستطيع صنع فيلم تبدو تكاليف إنتاجه الظاهرية وكأنها ملايين الدولارات. فردّ إيليوت ' هل هذا كل ما تريده .. مليون دولار؟ لا تقلق ستحصل على المبلغ. ' وانتهى هذا اللقاء بمنتهى السرعة والبساطة."

جرت الصفقة على أساس المناصفة في الشراكة. وبما أن (هاريس) وكوبريك تمكنا من تأمين المال، استبعدا فكرة بيع مشروع الفيلم لدولة أجنبية قبل إنتاجه. بالإضافة إلى أن الاحتمالات كانت مفتوحة أمام كل البلدان، إلا أن استوديوهات (أسوشييتد آرتيستس) كانت لها علاقة طيبة مع أحد موزعي الأفلام الإيطاليين.

استدعى (هاريس) محامي شركتهما (لويس بلاو) إلى نيويورك لإنجاز العقود اللازمة قبل مغادرة المنتج إلى أوروبا حيث كان الهدف من جولته الأوروبية العثور على التسهيلات الضرورية للإنتاج التي تخول (هاريس - كوبريك) صنع فيلم **"لوليتا"** بتكاليف أقل من تلك التي يتطلبها هذا العمل في هوليوود.

ثم حالف الحظ (هاريس) وكوبريك للمرة الثانية كما حصل سابقا مع (كيرك دوغلاس) في فيلم **"دروب المجد"** عندما غير (جيمس مايسون) رأيه وقبل بعرض (هاريس - كوبريك) للعب دور (همبرت همبرت) في مشروع فيلم **"لوليتا"** بعد أن علمت زوجته (باميلا) وأصدقاؤه أنه رفض هذا العرض فأقنعوه بالعدول عن رأيه، خصوصا أن (مايسون) كان من المعجبين برواية (نابوكوف) وكان يتوق لتمثيل هذا الدور. فاتصل بكوبريك ليوافيه بموافقته على الظهور في دور (همبرت همبرت).

أصبح الآن المال والنجم السينمائي في جعبة شركة (هاريس - كوبريك) التي قررت صنع الفيلم في إنجلترا بموجب "خطة إيدي" التي خولت المنتجين الأجانب شطب التكاليف إذا بلغت نسبة العاملين البريطانيين في مشروع الفيلم ٨٠%، و(مايسون) كان بريطانيا وهذا ما جعل إنجلترا وجهة (هاريس - كوبريك) لإنتاج فيلمهما هناك دون حضور (نابوكوف) إلى استوديوهات (إيلستري) حيث جرى تصوير **"لوليتا"** لأن المشروع استوفى كافة الشروط بموجب "خطة إيدي". بحث كوبريك مع (ماري ويندسور)، التي لعبت دور (شيري بيتي) في فيلم **"القتل"**، فكرة ظهورها في فيلم **"لوليتا"** لكن "خطة إيدي" حددت للمنتج عدد الممثلين الأمريكيين المسموح بتوظيفهم في المشروع. إن هذه الترتيبات العملية التي بدأت كخطوة لا مفرّ منها لصنع فيلم **"لوليتا"** كان لها أثرها على تغيير طابع مهنة ستانلي كوبريك.

بدأ البحث مجددا عن ممثلة قادرة على لعب دور (لوليتا) وانهالت الممثلات على (هاريس) وكوبريك. تراوحت الوجوه الواعدة من نساء في خريف العمر بلا مستحضرات للتجميل إلى فتيات بعمر تسع سنوات يضعن المستحضرات التجميلية ويلبسن أحذية ذات كعب عال.

ذكر كوبريك لـ (جاك هاملتون) كبير المحررين في مجلة (لوك) عام ١٩٦٢: "كدنا نفقد الأمل في العثور على الممثلة المناسبة. لا يعود سبب ذلك إلى أن الأمهات حجبن بناتهن عنا، فقد استلمنا آلاف الطلبات وأعتقد أن الجمهور لم تصدمه قصة "لوليتا" كما حاولت الرقابة والجهات المتزمتة تقديم صورة مختلفة عن الواقع لأن بعض الأمهات كتبن في تلك الطلبات أن بناتهن ولدن أصلا بنفس طبيعة لوليتا. وفي كل الأحوال، لم يكن ذلك سوى دوراً للتمثيل في مجرد فيلم سينمائي قد يوفر المستقبل الباهر للممثلة الموهوبة."

بعد مرور عام كامل على البحث عن ما أطلق عليها (نابوكوف) "الغاوية الكاملة"، وقع اختيار كوبريك على (سو ليون) البالغة من العمر أربعة عشر ربيعا والتي رشحها سابقا لهذا الدور. وقال كوبريك لمجلة (لوك): "كانت مجرد رؤيتها منذ البداية أمراً مثيراً للاهتمام، بما في ذلك طريقة مشيتها عندما دخلت لإجراء المقابلة وجلست بلامبالاة على المقعد ثم غادرت بنفس الطريقة. كانت هادئة وليست من ذلك النوع الذي يواصل القهقهة الخفيفة أثناء الحديث. كانت غامضة ولكن دون جمود. أعتقد أنه بمقدورها شغل فكر الناس في تخمين 'كم تعرف لوليتا عن الحياة'. وعندما غادرت، صحنا فيما بيننا ' حبذا لو بدأت تمثيل الدور معنا الآن ..!!'"

بدأت (سو ليون)، وهي من سكان لوس أنجلوس، مسيرتها الفنية في الأعمال الاستعراضية عندما ظهرت في لقطات قصيرة من المسلسل التلفزيوني "**دينيس المزعج**" و"**عرض لوريتا الصغيرة**". كما ظهرت في بعض الإعلانات التجارية وهي تقوم بترويج صباغ للشعر الأشقر. وجرى انتخابها ملكة جمال أحلى ابتسامة للعام ١٩٦١ من جانب أطباء أسنان مقاطعة لوس أنجلوس. وكان نجمها السينمائي المفضل (بول نيومان). والدتها (سو كار ليون)، وهي أرملة تبلغ السادسة والخمسين قامت بتربية أطفالها الخمسة من خلال كسب رزقها في عمل في إحدى المستشفيات.

شاهد ستانلي كوبريك (سو ليون) للمرة الأولى في إحدى حلقات "**عرض لوريتا الصغيرة**" ثم استدعاها لإجراء اختبار تمثيلي من خلال تصوير المشهد الذي يقوم فيه (همبرت) بتقليم أظافر قدميها، بينما يستجوبها حول المكان الذي كانت تقضي فيه أوقاتها.

لقد عرض كوبريك على (سو) دور البنت الصغيرة المغرية والمشاكسة بطلة رواية (نابوكوف). فذهبت والدتها إلى راعي الأبرشية لاستشارته حول أداء ابنتها لدور (لوليتا).

فأخبرها القس أن (جين هارلو) كانت من رعيته في الأبرشية وأنها لم تتأثر أبداً بالأدوار التي كانت تمثلها. لذلك شجع القس (سو) على عدم التردد في أخذ دور (لوليتا).

عندما بدأ إنتاج الفيلم كانت (سو ليون) تبلغ ١٤ سنة و٤ شهور، وعندما انتهى تصوير الفيلم كانت ١٤ سنة و٩ شهور. أما عمر (لوليتا) في الرواية كان ١٢ سنة و٨ شهور عندما تعرفت على (همبرت) البالغ من العمر ٣٩ سنة، ثم تجاوزت السابعة عشرة في نهاية الرواية.

من ناحية أخرى، اختار كوبريك الممثل الكوميدي (بيتر سيللرز) لدور (كلير كويلتي)، الكاتب المسرحي الغامض الذي يقوم أثناء بحثه الشهواني عن ضالته المنشودة (لوليتا) متنكرا بمظاهر وهيئات مختلفة بالاستهانة بـــ (همبرت) والسخرية منه. أعجب كوبريك بالممثل (سيللرز) في الأدوار التي لعبها في "**سفّاح السيدات**" (١٩٥٥) و"**الحقيقة المجردة**" (١٩٥٧) و"**معركة الأجناس**" (١٩٥٩). واستمع أيضا إلى ألبومه "أفضل أغاني سيللرز". لقد استأثر هذا الفنان ذو المواهب المتعددة باهتمام وإعجاب كوبريك. كما ظهر (بيتر سيللرز) في برنامج BBC الإذاعي "عرض الأحمق" الذي قام فيه بتقليد أصوات (وينستون تشرشل) والملكة اليزابيث و(لو غريد) بمنتهى البراعة. وعندما عرض كوبريك على (سيللرز) دور (كلير كويلتي) في فيلم "**لوليتا**" أخبره أن ظهوره في الفيلم لن يتجاوز الدقائق الخمس على الشاشة. تردد (سيللرز) أول الأمر في قبول الدور لأنه اعتبر شخصية (كلير كويلتي)، الكاتب المسرحي التلفزيوني الذي يتلذذ بتعذيب (همبرت همبرت)، خارج نطاق تجربته الفنية. لكن هذا الفنان متعدد المواهب وافق بسبب الركود الذي يمر فيه نشاط مهنته في تلك الفترة. ثم اكتشف كوبريك بعد تناول العشاء في منزل (سيللرز) عدة مرات والحديث معه أن هذا الكوميدي الذي يسحر الشاشة بفنه تكتنفه الكآبة في حياته الشخصية.

وطلب (سيللرز) من كوبريك الاستعانة بنموذج لغوي كي يتمكن من إتقان اللهجة الأمريكية التي تتحدث بها شخصية (كويلتي) في فيلم "**لوليتا**". وقع الاختيار على صوت رئيس فرقة الجاز (نورمان غرانز) الذي ولد في لوس أنجلوس. وطلب كوبريك من (غرانز) تسجيل مقاطع من سيناريو "**لوليتا**" بصوته كي يتسنى لـــ (سيللرز) دراستها من أجل تعديل لهجته وصوته بما يناسب الدور المطلوب في الفيلم. وسرعان ما أتقن (سيللرز) صوت (كويلتي) وبدأت شخصيته تكتمل في ذهن (سيللرز).

إن معظم النواحي الإبداعية في أداء (سيللرز) كانت تستهلك في فترة ما قبل إنتاج الأفلام، ولكن بالنسبة لفيلم **"لوليتا"** حاول كوبريك حثه على الارتجال واستنفاذ كل الاحتمالات خلال تصوير المشاهد. وبدأ (سيللرز) وكوبريك بالعمل على الهيئات التنكرية المتعددة التي اتخذها (كويلتي) كشرطي دراجة آلية وكعالم نفس ألماني.

تحدث كوبريك إلى (الكسندر ووكر) الذي ألف كتاب "من إخراج ستانلي كوبريك" بالإضافة إلى كتابة سيرة حياة (بيتر سيللرز) حول طريقة عمل (سيللرز) في مشروع فيلم **"لوليتا"**: "كان بيتر يدخل موقع التصوير متثاقل الخطى وعيناه تحدق بنظرات يعلوها المزاج النكد ومسحة من الكآبة. لذلك كنت أطلب من العاملين في الفيلم مغادرة المكان كي أبقى مع سيللرز لوحدنا للتمرين. وحين يباشر سيللرز العمل يبدأ بالتفاعل مع شيء ما في المشهد ليصبح بالتدريج نيّر الذهن فيظهر موهبته في الارتجال الممتع أثناء أداء الدور لدرجة أنه في مواقف كثيرة كان يصل إلى ' النشوة الكوميدية ' إذا جاز التعبير."

قال (أوسفالد موريس) مدير التصوير في فيلم **"لوليتا"** لمجلة (معلومات سينمائية): "إن أكثر المشاهد الممتعة في الفيلم كانت في الأداء الارتجالي الذي يقدمه بيتر سيللرز."

اعتمد (سيللرز) على الإلهام في أدائه دور (كويلتي) ولم يستند إلى استراتيجية مسبقة حول هذه الشخصية. كان يبدأ حواره بالكلمات الواردة في السيناريو ثم يتوسع من تلقاء نفسه ويطور الحوار أثناء التمثيل.

اعتاد كوبريك استعمال كاميرتين أو ثلاث لتصوير اللقطات الأولى عندما يسترسل (سيللرز) في ارتجال الحوار، ويفقد (سيللرز) في المرحلة الثانية من إعادة تصوير المشهد نصف طاقته الإبداعية، ليصبح أداؤه في المرحلة الثالثة دون المستوى المطلوب.

اكتشف (سيللرز) أن علاقته بكوبريك كانت مفيدة جدا ومجزية منذ تعاونه السابق مع المخرج (جون بولتينغ) في فيلم **"أنا بخير .. جاك"**. لقد شعر (سيللرز) بأن كوبريك قد حثه على أداء دور (كويلتي) على أكمل وجه. وبما أن التهكم والسخرية من الحياة كانت رابطا مشتركا بين الرجلين، فقد حاول كوبريك دفع (سيللرز) لسبر الجانب القاتم من كوميديا **"لوليتا"**. لكن (سيللرز) كان يخشى أن تأويله لشخصية (كويلتي) قد تجاوز الحد، فطمأنه كوبريك بأن الواقع دائما أكبر من الحياة ذاتها.

لقد تمتع (بيتر سيللرز) بموهبة فذة في الارتجال، بينما استغل كوبريك عنصر الإلهام كي يوالف المشهد من خلال اللجوء إلى أبرز النقاط ليعاود تأليف الوصلة المشهدية من جديد. فالارتجال عبارة عن أداة، وقد حثّ أسلوب كوبريك هذا المرح الثائر وسيطر على تناغمه مع المشهد كي يبلغ الهدف.

وجه كوبريك رسالة من إنجلترا إلى الممثلة (شيلي وينترز) في تشرين الأول ١٩٦٠ وطلب منها أن تقرأ رواية "لوليتا" وأن تقابل بعدها مؤلفها (فلاديمير نابوكوف) في نيويورك لتبحث معه انطباعها عن الكتاب. كانت (وينترز) تشجع السيناتور (جاك كنيدي) في حملته الانتخابية لمنصب الرئاسة في الولايات المتحدة. وقد وقع نظر (كنيدي) ذات مرة على (وينترز) أثناء قراءتها رواية "لوليتا"، فطلب من مستشاره الصحفي (بيير سالينغر) إبلاغها على سبيل المزاح أن تقوم بتغليف الكتاب بورق أسمر يخفي عنوانه إذا رغبت بقراءة "لوليتا" أمام الملأ.

التقت (وينترز) بـ (نابوكوف) وبحثت معه مطولا شخصية (شارلوت هيز). ثم رتب (نابوكوف) لقاء كي تتعرف زوجته (فيرا) بـ (وينترز) فأقام مأدبة عشاء في فندق (شيري نذرلاند). عادت (وينترز) إلى نيويورك بعد انتهاء الحملة الانتخابية حيث كان سيناريو **"لوليتا"** بانتظارها. كانت (وينترز) ترغب بلعب دور (شارلوت هيز) لكن وكيلها حاول منعها من توقيع العقد. وأصرت (وينترز) على تأخير موعد تصوير فيلم **"لوليتا"** حتى يتم تولي (كنيدي) منصب رئاسة الولايات المتحدة بشكل رسمي لتتمكن من حضور حفل تقليده مراسم السلطة. لكنها وافقت بصعوبة على الرحيل إلى إنجلترا بعد الانتخابات ولكن قبل موعد الاحتفال بمراسم بدء ولاية (كنيدي) بناء على الوعد الذي قطعه كوبريك بأنه سيسمح لها بالعودة إلى واشنطن لحضور حفل تولية (كنيدي) رئيسا للبلاد.

غادرت (وينترز) إلى إنجلترا بعد فوز كنيدي بالانتخابات التي هزم فيها (ريتشارد نيكسون) بفارق ضئيل في الأصوات. اشترطت (وينترز) في العقد الذي وقعته على حصولها على خمس تذاكر طائرة ذهاب وإياب حتى تتمكن من العودة إلى واشنطن بصحبة والدتها وابنتها واثنين من مرافقيها. نزلت (وينترز) خلال إقامتها في إنجلترا في الطابق العلوي من فندق (دورشستر) بالقرب من جناح (أوليفر ميسيل) حيث كانت (اليزابيث تايلور) وحاشيتها نزيلة هذا الجناح، وذلك خلال إقامتها من أجل تصوير دور البطولة في

فيلم "**كليوباترة**". كما ضم نزلاء الفندق في تلك الفترة (جاك بالانس) وعائلته ومدير كوبريك السابق النجم السينمائي (كيرك دوغلاس).

كان كوبريك يعطي الممثلين وقتا كافيا للتمرين على أدوارهم وتطويرها وخصص وقتا طويلا للتدريب قبل بدء التصوير الأساسي. وحتى خلال التصوير كان هناك وقت للتمرين على كل مشهد قبل تصويره.

علم كوبريك خلال فترة التمرين المبدئية أن (سو ليون) قد حفظت دورها عن ظهر قلب وكانت ترغب ببعث الحياة في هذه السطور التي حفظتها من السيناريو، وهذا ما جعل كوبريك يقترح على الممثلين أن يتظاهروا بنسيان السطور التي حفظوها عن ظهر قلب والتعبير عن الشخصيات بكلماتهم الخاصة ولكن ضمن حدود المعنى الأصلي. وترك هذا الأسلوب أثرا إيجابيا على أداء (ليون) وعدّل من طريقة مشيتها وبعث الحياة في شخصية (لوليتا).

تشجع الممثلون على الأداء الارتجالي خلال فترة التمرين لكن كوبريك طلب منهم أن لا يغالوا في هذا الارتجال وأن يلتزموا نسبياً بالسيناريو أمام الكاميرا. الحالة الاستثنائية كانت (بيتر سيللرز) الذي سمح له كوبريك بالتصرف بحرية في أدائه لشخصية (كلير كويلتي) ذات الوجوه المتعددة.

وطلب كوبريك من الممثلين عدم المبالغة في تبديل الكلمات التي كتبها (نابوكوف) في السيناريو لأنه كان يخشى أن يعلم (نابوكوف) بأن نصه السينمائي جرى تغييره. وكان قلقا بشأن (شيلي وينترز) التي قد تسرب الخبر خصوصا أنها كانت مغرمة بجذب اهتمام الصحافة إليها.

ذكّرت (وينترز) أثناء التمرين الأول كل من كوبريك و(سيللرز) والمراهقة الصغيرة (سو ليون) أنهم قطعوا لها وعدا كي تغادر إلى واشنطن لحضور مراسم تقليد (كنيدي) منصب الرئاسة. فكرر كوبريك التأكيد على وعده، وطلبت (وينترز) أن يصنع لها خياط الملكة ثوبا يليق بالمناسبة.

اعتادت (وينترز) الوصول متأخرة إلى موقع تصوير فيلم "**لوليتا**" بسبب مرافقتها شبه الدائمة للممثلة (اليزابيث تايلور) التي كانت تحاول أن تنفق ٢٠٠٠ جنيه أجرها اليومي عن تمثيل دور البطولة في "**كليوباترة**". نفذ صبر كوبريك و(جيمس مايسون) حيال

هذا التأخير المتكرر فطلب المخرج استئجار سيارة تحضر (وينترز) إلى موقع التصوير في الوقت المحدد واتصل بمنتج (تايلور) ليخبره بأنه ينبغي ترك (وينترز) وشأنها كي تحفظ دورها في شخصية (شارلوت هيز) كل صباح.

لقد قدّرت (شيلي وينترز) فيما بعد تجربتها مع كوبريك وذكرت في المجلد الثاني من كتاب مذكراتها: "لقد فتنني دور شارلوت هيز وأنا فخورة جدا بهذه الشخصية. إن رؤية كوبريك النافذة اكتشفت النواحي الزائفة والظاهرية في أفكاري. وأعتقد بأن الجميع لديه نواحي مشابهة."

وجدت (وينترز) العمل شاقا مع (بيتر سيللرز) و(جيمس مايسون) وأخبرت كوبريك أنها تواجه صعوبة في التواصل مع هذين الرجلين. وقالت في مذكراتها: "كان كوبريك يوافقني الرأي كلما شكوت إليه محاولتي التواصل مع هذين الرجلين، لكنه لم يفعل شيء لتغيير أدائهما، وهذا الإحباط الذي واجهته في حياتي الواقعية كان في الوقت عينه الناحية الحزينة والمضحكة في شخصية شارلوت. كنت أشعر أن كلماتي لا يصغي إليها سوى مهندس الصوت. ولم أدرك معنى الانعزالية التي حلت بي إلى أن شاهدت الفيلم فيما بعد."

واجهت (شيلي وينترز) بعض المتاعب في مشهد ليلة زفاف (همبرت) و(شارلوت هيز). كانت (وينترز) ترتدي ثوبا حريريا لهذا المشهد وطلب منها كوبريك الجلوس على حافة السرير بحيث يواجه ظهرها العاري الكاميرا للحظة واحدة فقط، لكن (وينترز) (التي تتحدث بصراحة عن مغامراتها الجنسية في كتبها) لم تشعر بالارتياح لأداء هذا المشهد بالذات وكانت نتيجة عصبيتها أنها تلعثمت في حوارها مع (جيمس مايسون) وكسرت نظاراته وهي تحاول أن تبقي ثوبها ملاصقا لجسدها.

وعندما علم طاقم العاملين في فيلم "**كليوباترة**" بالأمر، توافدوا لموقع تصوير فيلم "**لوليتا**" لمراقبة ما يحدث. فتناولت (وينترز) خلال الغداء مشروب الجين الكحولي لتشعر بنوع من الاسترخاء. وأمر كوبريك بإخلاء موقع التصوير باستثناء العاملين الضروريين في فيلم "**لوليتا**". ومع ذلك عجزت (وينترز) عن أداء هذا المشهد. وتقول في مذكراتها حول الموقف: "قال لي مايسون ' لا أصدق أنك غير قادرة على القيام بمثل هذه اللقطة البسيطة. ما عليك سوى أن تفتحي ثوبك من الخلف وتغطي صدرك العاري بيديك وأن تندسي بجانبي في الفراش وتضميني إليك." إلا أن (وينترز) ارتبكت خجلا وشعرت بحرج كبير لأنها اضطرت لخلع كل ملابسها باستثناء سروالها الداخلي وهي مستلقية

بجانب (مايسون) تحت غطاء السرير. فالتفت إليها (مايسون) قائلا: "هل ستشعرين بالارتياح لو قلت لك بأن اسمي كان في السابق موسكوفيتش وليس مايسون؟" فردت (وينترز) بالنفي وقالت: "الشيء الوحيد الذي يجعلني أشعر بالارتياح هو أن تظل ساكنا دون حراك عندما يلامس صدري العاري ظهرك." فردّ (مايسون) بسرعة بديهته: "لكن هذا سيخلو من أي غزل أو تودد .."

ساعد هذا المشهد على تحسين علاقة العمل بين (مايسون) و(وينترز)، لكن كوبريك لم يتمكن من تصوير اللقطة بالشكل الذي يرغبه فوجد نفسه مضطرا لأن يسمح لـــ (وينترز) أن تؤدي المشهد دون خلع ثوبها لتتدس في الفراش بجانب (مايسون) بلباسها.

وفي المشهد الافتتاحي الذي يأتي فيه (همبرت) إلى منزل (كويلتي) ليطلق عليه النار، قام كوبريك والمدير الفني (ويليام آندروز) بتصميم الديكور في منزل (كويلتي) كي يبدو كقصر من العصر الفيكتوري فيه درج داخلي وثريات كبيرة تتدلى من السقف. وطلب كوبريك من (جيمس مايسون) اقتراح أية فكرة قد توحي بغرابة نمط الحياة التي يعيشها (كويلتي). فاقترح (مايسون) وضع طاولة بينغ بونغ تحت الثريا. أعجب كوبريك بالفكرة وطورها في المشهد بحيث يلعب (كويلتي) و(همبرت) كرة الطاولة بينما يفكر الأخير بقتل (كويلتي). ومرة ثانية ارتجل (سيللرز) حواره في المشهد ووجه عبارات هستيرية إلى (مايسون).

أما في المشهد الذي يقضي فيه (همبرت) و(شارلوت هيز) شهر العسل في منتجع على ضفاف إحدى البحيرات، طلب كوبريك من القسم الفني صنع الديكورات اللازمة لتصوير المشهد داخل الاستوديو، وغير بذلك التفاصيل الواردة في السيناريو لأنه اعتبر هذا المشهد هاما في إظهار مشاعر (همبرت) الإجرامية تجاه (شارلوت) في منزلهما. واستشار كوبريك (جيمس مايسون) حول ربط عناصر القصة مع بعضها من أجل تصوير المشهد داخل الاستوديو.

تحلى كوبريك بطول البال والصبر مع الممثلين مما ساعده على ضبط سير العمل في الفيلم. فخلال تصوير المشهد الذي تؤدي فيه (شارلوت هيز) رقصة (التشاتشا) السريعة، لم تتمكن (شيلي وينترز) من تناغم حركتها مع إيقاع الموسيقى. إن تصوير مشهد الرقص دون حوار كان أمرا ممكنا كي يتسنى للممثلين سماع الموسيقى بحيث يضاف الحوار لاحقا. إلا أن كوبريك لم يشأ تعديل المشهد فطلب من الممثلين الرقص بدون

موسيقى. لم تتمكن (وينترز) أيضا من الرقص بهذه الطريقة. وبعد مداولات بين المخرج والممثلين تقرر إحضار عازف طبل حتى تتوافق حركات (وينترز) مع الإيقاع أثناء الرقص. شعر (هاريس) وكوبريك أنه بمقدورهما الاحتفاظ بصوت إيقاع الطبل أثناء تسجيل الحوار لاحقا وإضافته لموسيقى (التشايكوفسكي). جرى استدعاء عازف طبل لندني محترف، لكن ذلك لم يحل المشكلة أيضا بالنسبة لـ (وينترز) التي ألحت على تغيير مكان العازف بحيث يكون بعيدا عن نظرها وتذمرت أيضا أن عزفه للإيقاع غير صحيح. ومع ذلك لم يفقد كوبريك أعصابه وظل محافظا على هدوئه المعهود وثابر على هذا المنوال إلى أن حصل على اللقطة المرغوبة.

لقد امتحنت (وينترز) صبر كوبريك بتصرفاتها. قال (أوسفالد موريس) لمجلة (معلومات سينمائية): "كانت شيلي وينترز صعبة للغاية وتريد أداء التمثيل بطريقتها الخاصة، لكن ذلك كاد يتسبب بطردها من مشروع الفيلم. وفي إحدى المرات قال لي كوبريك ' أعتقد بأن هذه السيدة يجب أن تترك العمل في الفيلم.' لكن هذه الفكرة كانت تشكل خطورة كبيرة على مشروع الفيلم خصوصا أن الإنتاج كان قد أنجز نصف المشروع. ومع ذلك لم يأبه كوبريك بالعواقب الوخيمة التي ستنتج عن قرار كهذا."

جرى تصوير مشهد حفلة الرقص في المدرسة الثانوية في صالة رياضية قام بتنفيذ ديكوراتها المدير الفني (ويليام آندروز) وطاقم العاملين في قسمه. استغرق تصوير المشهد عدة أيام في الوقت الذي اقترب فيه موعد عقد مراسم تولية (جون ف. كنيدي) منصب الرئاسة، بالإضافة إلى تشكل عاصفة ثلجية عنيفة فوق المحيط هددت بسوء ورداءة الأحوال الجوية في لندن. وفي اليوم الذي سبق تنصيب (كنيدي) رئيسا للولايات المتحدة، أحضرت (شيلي وينترز) حقيبة سفرها إلى الاستوديو مستعدة للرحيل إلى واشنطن بعد الانتهاء من التصوير في ذلك اليوم. قام كوبريك و(بيتر سيللرز) و(جيمس ب. هاريس) باستدعائها إلى خلف الصالة الرياضية حيث يجري التصوير. ذكرت (وينترز) في كتاب سيرة حياتها: "قال كوبريك لسيللرز 'بيتر .. اشرح لها الموضوع.' فرد سيللرز 'ستانلي.. أنت المخرج.'" شعرت (وينترز) بالقلق خوفا من سماع نبأ فصلها من الفيلم. ولكن في النهاية قال لها كوبريك بشيء من العصبية "أعلم أننا وعدناك أنه بإمكانك السفر لحضور حفل تولية كنيدي ولكن هناك عاصفة ثلجية عنيفة فوق المحيط الأطلسي الآن وهذا يحلّنا من وعدنا. لن يكون بمقدورك السفر. هل هذا مفهوم!" فانفجرت (وينترز) بالبكاء وحاول

(سيللرز) مواساتها قائلا: "لقد وعدوا بأن الرئيس كنيدي سيدلي بأمر خاص جدا لك على التلفزيون البريطاني..". عادت (وينترز) إلى فندق (دورشستر) والدموع في عينيها واستلمت برقية لدى وصولها تفيد بأنها ستكون ضيفة شرف حفل يقيمه المصورون الصحفيون في البيت الأبيض وأنها المرأة الوحيدة في هذا الحفل. هدئ هذا الخبر من روع (وينترز) فتابعت عملها في فيلم **"لوليتا"**.

لقد نال كوبريك إعجاب جميع الممثلين في **"لوليتا"**. وقالت (سو ليون) عنه: "إن السيد كوبريك لا يذل أحد أو يرهب أحد من ممثليه. إن **'لوليتا'** فيلم كان سيبدو محرجا لجميع العاملين فيه لكن السيد كوبريك خالف برأيه هذا الشيء."

إن فكرة الصورة التي ستفتتح فيلم **"لوليتا"** جاءت بعد إنجاز التصوير الرئيسي للفيلم. اقتضت الفكرة ظهور أسماء وألقاب الممثلين على لقطة قريبة جدا لقدم (لوليتا) بينما يقوم (همبرت) بطلاء أظافر قدميها. لكن مدير التصوير (أوسفالد موريس) كان قد أنهى عمله في فيلم **"لوليتا"** وانتقل للعمل في مشروع آخر. كانت اللقطة بسيطة، لكن كوبريك كعادته أراد تصويرها بدقة وعناية بالتفاصيل، شأنها كباقي التفاصيل السينمائية التي يوليها جلّ اهتمامه. فتذكر فيلم **"مدمرو السدّ"** الذي صدر عام ١٩٥٥، وهو من تصوير (غيلبرت تايلور) المصور البريطاني الذي بدأ المهنة كمساعد مصور عام ١٩٢٩ ثم أصبح منذ أواخر الأربعينيات مصور إضاءة في العديد من الأفلام. قام (تايلور) بناء على طلب كوبريك بتصوير هذه اللقطة بعناية فائقة ترضي المخرج المبدع بحيث استقرت عدسة الكاميرا ولفترة طويلة نسبيا على قدم (لوليتا) لتظهر هوس وطيبة قلب الساخر المتهكم.

لم تكن تجربة (أوسفالد موريس) في العمل مع ستانلي كوبريك ممتعة لدرجة أن (موريس) صرح بأنه لا يريد العمل مع هذا المخرج مرة ثانية. كان (موريس) يبلغ الخامسة والأربعين عندما صور فيلم **"لوليتا"**. دخل عالم صناعة الأفلام البريطانية عندما كان في السادسة عشرة وبدأ كمتدرب ثم مساعد مصور وتوج رحلته السينمائية بأن أصبح مدير تصوير. وقبل العمل مع كوبريك، صور (موريس) العديد من الأفلام أهمها: **"مولين روج"** و**"طيش زوجة أمريكية"** و**"اهزم الشيطان"** و**"موبي ديك"** و**"السماء تدري"** و**"السيد**

آليسون" و"وداعا للسلاح" و"عميلنا في هافانا" و"المضيف" و"مدافع نافارون". وبالرغم من هذه التجربة الغنية التي تمتع بها (موريس) وإنجازاته العديدة، استمر كوبريك بفرض هيمنة أسلوبه في إضاءة تصوير أفلامه. وقال (موريس) لمجلة (معلومات سينمائية): "قال ذات مرة 'أريد الإضاءة في هذا المشهد أن تبدو وكأنها مصباح يتدلى من سقف الاستوديو.' .. ثم عاد بعد ربع ساعة وقال مستغربا 'لماذا كل هذه الأضواء؟ أخبرتك أني أريد مصباح بلمبة واحدة.' فأجبته 'إن الإضاءة التي أعددتها بالفعل تبدو وكأنها موجهة من مصباح واحد.' كنت أتحداه دوما وتشاجرنا كثيرا .. لقد أصبح الأمر مملا .. لقد تعددت المساءلات والجدل حول الإضاءة."

ربما كانت العلاقة بين (أوسفالد موريس) وكوبريك في تصوير "**لوليتا**" شائكة نوعا ما، إلا أن توزيع (موريس) الدقيق للضوء والظل في الصورة وتفوق كوبريك في أخذ اللقطات الطويلة أعطت الفيلم مظهرا خادعا يتلاءم مع رواية (نابوكوف) النثرية الممتعة.

اتصل كوبريك بالمصور (بوب غافني) الذي التقى به في نيويورك في الفيلم القصير الذي صنعه (الكسندر سينغر) و(جيمس ب. هاريس). طلب كوبريك من (غافني) العمل في فيلم "**لوليتا**" في وحدة التصوير الثانية المخصصة عادة للمشاهد الخارجية. ووظف لهذه المهمة أيضا (دينيس ستوك) المصور الفوتوغرافي الذي اشتهر بالصور التي التقطها لـــ (جيمس دين). ويقول (بوب غافني): "ذهبت بصحبة دينيس وشخص آخر بسيارتين كبريتين إلى الطريق العام." كانت وحدة التصوير الخارجية مسؤولة عن تصوير اللقطات اللازمة لخلفيات الفيلم ومنها تلك المشاهد التي تظهر (همبرت) و(لوليتا) يقودان سيارتهما بين الولايات. وفي هذه المشاهد يركب (جيمس مايسون) و(سو ليون) في سيارة زائفة في الاستوديو بإنجلترا بينما تظهر خلف تلك السيارة مناظر الطرق والسيارات التي صورتها الوحدة الثانية، بالإضافة إلى لقطة تعرض السيارة من مظهر خارجي. ويشرح (غافني) قائلا: "وضعنا دمية في السيارة لتبدو مثل لوليتا وأخذ أحد المساعدين دور همبرت في قيادة السيارة. كانت سيارتنا مزودة بفتحة في سقفها لتوضع فيها الكاميرا لأقوم بتصوير الطرقات والسيارات العابرة وغيرها من الخلفيات."

"اتجهنا نحو الجنوب إلى غيتيزبرغ حيث غطى الضباب الطرقات في تلك المنطقة وعبرنا الساحة المليئة بالتماثيل والنصب التذكارية التي استخدمت فيما بعد في المشهد الافتتاحي في الفيلم. وفجأة استلمنا برقية من ستانلي يطلب منا فيها التوقف عن التصوير.

وبالفعل أوقفنا العمل لعدة شهور إلى أن حضر ستانلي إلى نيويورك واتصل بي قائلا 'ما رأيك لو نقوم بتصوير بعض المشاهد الخارجية؟' السبب هو أن ستانلي لا يرغب أبدا أن يقوم شخص غيره بإخراج تصوير المشاهد الخارجية. فركبنا السيارتين وبرفقتنا كريستيان وشخص آخر وانطلقنا لتصوير الخلفيات اللازمة للفيلم."

"لقد قضينا حوالي ثلاثة أو أربعة أسابيع في اجتياز الطرقات التي تربط الولايات مع بعضها وعبرنا منطقة رودآيلاند إلى ألباني ومن ثم إلى نيوبورت. كان ستانلي يحمل معه كاميرته المفضلة نوع آيمو عندما مررنا بالطريق ١٢٨ وكنت أجلس على سقف السيارة وبيدي الكاميرا بينما تولى ستانلي قيادة السيارة. وصادفنا عاصفة مطرية وكانت السماء ملبدة بالغيوم الداكنة. كانت هذه الأمطار الموسمية تهطل أحيانا في فصل الصيف. وبدأت الأمطار الغزيرة تتسرب داخل الفتحة الموجودة في سقف السيارة حيث نصبت الكاميرا، فسددت هذه الفتحة بكيس قمامة بلاستيكي وثبت حوافه من الجانب الداخلي بلاصق شفاف. لكن غزارة المطر ملأت الكيس البلاستيكي بالمياه وقد تمزق فجأة لتنهمر المياه علينا داخل السيارة .. ضحكنا لهذا الموقف ثم تابعنا الرحلة في تصوير شوارع هذه البلدة ودخلنا مرآب خاص بأحد المنازل لكن صاحبة المنزل خرجت مذعورة تصرخ طلبا للنجدة وهددت باستدعاء الشرطة.. صورنا كل شيء بسرعة وغادرنا المنطقة."

بما أن التصوير الرئيسي جرى داخل الاستوديو في إنجلترا، كان كوبريك يرغب بتصوير المشاهد الخارجية لإضفاء عنصر الواقعية على العمل المنجز داخل الاستوديو. تطلب أحد المشاهد وجود سيارة أجرة لتأخذ (همبرت) من محطة القطار. وجرى طلاء هذه السيارة حسب الألوان التي حددها كوبريك وتم تصوير اللقطة داخل الاستوديو. وعندما كان كوبريك و(غافني) في منطقة رودآيلاند بالولايات المتحدة، شاهد المخرج محطة قطار مناسبة للتصوير. فدخل كوبريك وحصل على جدول رحلات القطارات القادمة وتدبر سيارة أجرة أيضا وانتظر دخول القطار للمحطة من أجل تَصوير المشهد المطلوب. لكن سيارة التاكسي التي استأجر كوبريك وقوفها لفترة محدودة من أجل تصوير المشهد لم تكن ألوانها مطابقة لتلك السيارة التي جرى تصويرها داخل الاستوديو. ولم يشأ كوبريك تكبد المشقة أو دفع المال لإعادة طلاء السيارة.

ويذكر (غافني) أيضا: "فتحنا دليل المصور السينمائي الأمريكي الموجود معنا وكان فيه صورة أطباق طعام ملونة بالأصفر والأحمر والأزرق والأخضر. ثم تبين كيف تصبح

الصورة في حال جرى التقاطها بالأبيض والأسود مع استعمال فلتر أحمر وفلتر أصفر. قارنا لون السيارة الموجودة مع الفلتر الصحيح الذي ينصح به الدليل بحيث يتحول اللون الأحمر إلى اللون الرمادي المناسب. وقام ستانلي بنفسه بتصوير اللقطات التي يريدها للسيارة بينما توليت قيادة السيارة وذلك في ساعات الصباح الباكر أو قبل الغروب حتى تكون الإضاءة معتدلة."

اشترك (غافني) وكوبريك بولع وحب كبير للأدب. فـ (غافني) اعتاد استكشاف الأعمال الأدبية الجديدة التي يكتبها المؤلفون المميزون. ومن الكتب التي قرأها (غافني) "المسيحي السحري" للمؤلف (تيري سذرن) ونصح كوبريك بقراءة هذا الكتاب. وكعادته الدائمة في البحث عن المعلومات والمواد قرأ كوبريك الكتاب واكتشف الكاتب الفاضح الذي سيعمل معه في المستقبل.

(أنتوني هارفي) خريج الأكاديمية الملكية للفنون الدرامية الذي ظهر في فيلم "**قيصر وكليوباترة**" كان يعمل في مونتاج أحد الأفلام عام ١٩٦١ لصالح شركة بولتينغ إخوان. ومن تلك الأفلام "**تقدم الجندي**" و"**أنا بخير .. جاك**" و"**الجاسوس القادم من البرد**" وهي جميعها من إخراج (مارتن ريت).

(هارفي) الذي قام فيما بعد بإخراج فيلم "**الأسد في الشتاء**" و"**ربما يكونون من العمالقة**" كان قد أنجز لتوه مونتاج فيلم "**غرفة بشكل حرف (L)**" للمخرج (براين نوربيس) ووجه رسالة إلى ستانلي كوبريك الذي كان يعمل على مشروع "**لوليتا**" في لندن، وهي مسقط رأس (هارفي). طلب (هارفي) في رسالته الاجتماع بكوبريك آملا أن يحصل على مهمة تنفيذ مونتاج فيلم "**لوليتا**".

ذكر (هارفي) للمخرج والمؤرخ (جون آندرو غالاغر): "لقد أعجبني فيلم '**دروب المجد**' جدا. كنت أعتبره عملا سينمائيا فذا. أجرى معي كوبريك خمس أو ست مقابلات ليعرف فيما إذا كنت سأتفرغ للعمل كليا. من الأسئلة التي طرحها علي: ما هي الأوقات التي تعمل فيها؟ متى تأوي إلى الفراش؟ هل أنت متزوج؟ هل تذهب لقضاء العطلات؟ .. كان يريد شخصا متفرغا ومتواجدا على مدار أيام الأسبوع وطوال ٢٢ ساعة في اليوم."

"وبعد إجراء المقابلة السادسة أخبرني 'بإمكانك تنفيذ مونتاج الفيلم.' كان الأمر مثير حقا بالنسبة لي." فجهز (هارفي) غرفة في استوديوهات (إيلستري) استعدادا لمونتاج '**لوليتا**'."

ركز أسلوب كوبريك في إخراج "**لوليتا**" على تصوير أداء الممثلين والقصة من خلال تصوير لقطات طويلة. ويذكر (أنتوني هارفي): "كان يعبر عن تصوره للفيلم بواسطة لقطات طويلة جدا. وكان هذا الأسلوب غير عادي بالنسبة للممثلين خصوصا فيما يتعلق بإظهار العواطف والأحاسيس خلال الأداء. فلم يحبذ كوبريك قطع تصوير المشاهد لأن ذلك بمفهومه سيفسد المشهد. كانت اللقطات التي يصورها أحيانا تستغرق عشرة دقائق." وقد استفاد (هارفي) جدا من هذه الناحية عندما أصبح مخرجا فيما بعد. ويقول (هارفي): "لقد تأثرت جدا بستانلي واتبعت نفس أسلوب اللقطات الطويلة عندما أصبحت مخرجا سينمائيا."

عمل (أنتوني هارفي) وكوبريك جنبا إلى جنب عند مونتاج فيلم "**لوليتا**". وطور الرجلان أسلوبا خاصا في مونتاج المشاهد بحيث تتلاشى نهاية المشهد على الشاشة بالتدريج لتحل مكانها شاشة سوداء لثواني قليلة قبل ظهور المشهد التالي بنفس الطريقة التي تلاشى فيها المشهد السابق وكأنها سلسلة من فصول كتاب ولكن مع المحافظة على الأسلوب السينمائي. إن هذا الأسلوب في تلاشي الصورة من الشاشة بالتدريج ثم ظهور صورة أخرى بنفس الطريقة لم تكن تقنية جديدة في عالم صناعة الأفلام. لكن كوبريك و(هارفي) ابتكرا الفكرة أثناء المونتاج باستعمال جهاز (الموفيولا) لأن السيناريو نفسه لم يقترح هذه الطريقة في العرض على الشاشة.

لقد تجنب كوبريك التصوير بالطريقة التقليدية لأنه كان يؤمن بتصوير ردود فعل الممثل التي يتوقف فيها التصوير عادة، بشرط أن يكون أداء الممثل مثيرا للاهتمام.

"إنه أروع شخص عملت معه في حياتي كلها. ولم أصادف في حياتي شخصاً فضولي حول الحياة مثل كوبريك. إن فضوله الشديد طال كل جوانب الحياة من كتب وكلمات وتفاصيل كثيرة. إن تركيزه في العمل قد وصل إلى حدّ الكمال تقريبا. لقد أحببت العمل معه. تمتع كوبريك بروح الفكاهة السوداء واللاذعة. كنا نعود من الاستوديو سوية بعد انتهاء العمل ونتجاذب أطراف الحديث ثم يدعوني لتناول العشاء في منزله. وقد أمضيت إحدى الإجازات في باريس مع كوبريك وكريستيان. كنت معجبا به إلى حدّ الولع."

ظل المونتاج النهائي لفيلم "**لوليتا**" قريبا من سيناريو التصوير الذي استند إلى النص السينمائي الذي كتبه (نابوكوف) اقتباسا عن روايته التي ألفها بنفسه. إن فيلم "**لوليتا**" الذي أخرجه كوبريك يتماشى مع أسلوب وشخصية (نابوكوف) بطريقة جعلت منه قصة سينمائية جديدة.

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

بالنسبة لتأليف موسيقى فيلم "**لوليتا**"، جرى اختيار (نيلسون ريدل) قائد الأوركسترا والملحن الذي أنجز تسجيلات كثيرة لـــ (فرانك سيناترا). اشتهر (ريدل) بموسيقاه التي تحمل طابع الرومانسية والإغواء، وانطوت عملية اختياره على الحنكة من أجل إعطاء الفيلم المصداقية العاطفية والساخرة للعلاقة الغرامية المحرمة في هذا الفيلم.

لجأ (جيمس ب. هاريس) إلى شقيقه من أجل الفكرة الرئيسة لموسيقى الفيلم بما أن شقيقه كان ملحنا متخصصا بالأغاني ولديه استوديو في الشارع السابع والخمسين بمانهاتن. في الحقيقة أن الفكرة الموسيقية الرئيسة في "**لوليتا**" لم يتم تأليفها للفيلم، ولكن عندما استمع إليها (جيمس ب. هاريس) عرضها على كوبريك الذي أعجب بها جدا.

طلب كوبريك مسبقا من (برنارد هيرمان)، مؤلف موسيقى فيلم "**المواطن كين**" وفيلم "**الذات**" الذي اعتبر من أكثر الملحنين تركيزا على الناحية النفسية في هوليوود، وضع الموسيقى لفيلم "**لوليتا**"، لكن (هيرمان) رفض عرض كوبريك عندما تناهى إلى علمه أنه مضطر لاستعمال لحن (بوب هاريس).

توجه (نيلسون ريدل) وقائد الفرقة الموسيقية (جيل غراو) إلى لندن لوضع موسيقى الفيلم بناء على طلب كوبريك و(هاريس) مع إصرارهما على تجنب كل ما يوحي بالفسق في الفيلم لأن جرأة القصة بحد ذاتها قد هزت البلاد التي سيطر عليها المحافظون. لقد بزغ فيلم "**لوليتا**" في فجر مرحلة ستشهد ثورة التحرر الجنسي فيما بعد وساعد على تمهيد الطريق أمامها ولكن بعد مروره عبر ردهات النظام القديم الذي كان يمسك بزمام الأمور في تلك الفترة.

شعر (هاريس) وكوبريك بالقلق إزاء الطبقة الموسيقية التي لجأ إليها (ريدل) في تأليف القطعة الموسيقية العاطفية وتوقف الموسيقيون عن العزف أثناء التسجيل عندما صرح الرجلان لـــ (ريدل) عن رغبتهما في سماع موسيقى رومانسية مباشرة لا تنافر فيها لأن هذا من شأنه أن يجعل الجمهور يستخف بـــ (همبرت).

بعد إنجاز فيلم "**لوليتا**" وإحضاره من إنجلترا إلى الولايات المتحدة، بات الحصول على الترخيص اللازم عن طريق الجمعية السينمائية الأمريكية أمرا ممكنا. وحضر فني المونتاج (أنتوني هارفي) ومساعده إلى الولايات المتحدة ونزل في أحد الفنادق كي يكون مستعدا للعمل ثانية في مونتاج الفيلم إذا اقتضت الحاجة. وبما أن منح الموافقة على ترخيص الفيلم كان يتطلب استيفاء الشروط التي وضعتها لجنة الآداب، قام (مارتن

كويغلي)، مدير دار نشر (كويغلي) الذي كان سابقا في لجنة الآداب، بتوجيه النصح إلى (هاريس) وكوبريك وزودهما بالخطوط الرئيسة التي تشكل المحظورات بالنسبة للجمعية السينمائية الأمريكية. وبطبيعة الحال كان (هاريس) وكوبريك يدركان استحالة سبر أغوار الناحية الجنسية في رواية "لوليتا" وتجنب إظهار (همبرت) على أنه إنسان ماجن أو فاسق بأي حال من الأحوال. لذلك اضطر الأمر معالجة الناحية الجنسية في الفيلم بكثير من الدقة والعناية حتى لا يقع الفيلم بأية زلات فظيعة قد تؤدي إلى حرمانه من الحصول على الترخيص اللازم. ومن أهم النقاط عدم إبراز (لوليتا) على أنها قاصر كما ورد في رواية (نابوكوف) بما أن هذا الموضوع كان في رأس قائمة الممنوعات بالنسبة للجمعية السينمائية الأمريكية.

لقد بدأت مسيرة دخول فيلم **"لوليتا"** مستنقع الرقابة منذ ١٩٥٨ عندما كان يفكر (هاريس) وكوبريك بشراء حقوق هذه الرواية المحظورة. وقد نوه (جيوفري شرلوك) إلى أن موضوع الفيلم قد يقع في دائرة الانحراف الجنسي وهذا ما لا تجيزه الجمعية السينمائية الأمريكية على الإطلاق. فاقترح (هاريس) وكوبريك إمكانية الإشارة إلى أن (همبرت) كان متزوجا من (لوليتا) في ولاية مثل كنتاكي أو تينيسي حيث يجيز القانون زواج كهذا. فوافق (شرلوك) على أن فكرة الزواج القانوني بين البطلين سيبعد الفيلم عن دائرة شبهات الانحراف الجنسي لكنه أكد بأنه إذا ظلت (لوليتا) تبدو كطفلة في الفيلم فلن يحصل على ترخيص لجنة الدستور. فوعد (هاريس) وكوبريك بأن الفيلم لن يسيء للأخلاق والسلوك العام لأنهما سيدخلان عنصر الفكاهة في العلاقة بين (همبرت) و(لوليتا) كي يستسيغها الذوق العام. لقد أرادت شركة (هاريس – كوبريك) تجنب سيل المتاعب التي واجهت (أوتو بريمنغر) في فيلمه **"الرجل ذو الذراع الذهبي"** الذي لم يحصل على ترخيص لجنة الدستور، وكذلك فيلم **"بيبي دول"** الذي أخرجه (إيليا كازان) عام ١٩٥٦ وأدانه مجلس الآداب.

عندما أبدت استوديوهات (وارنر برذرز) اهتمامها بالفيلم في آذار ١٩٥٩، عقد (شرلوك) اجتماعا مع مديري هذه الشركة ليبحث إمكانية زيادة سن (لوليتا) إلى ١٥ سنة حتى يبدو الفيلم كقصة تتناول رجلاً في خريف العمر تزوج من شابة صغيرة دمرت له حياته. ومع ذلك عبّر (شرلوك) لمديري (وارنر برذرز) عن اعتقاده بأن فيلم **"لوليتا"** بمجمله سيبقى مشكلة قائمة بحد ذاتها مهما جرت المحاولات لإعادة صياغة نصه السينمائي.

وفي حزيران ١٩٥٩ التقى (شرلوك) بمديري استوديوهات (كولومبيا) وأثار مخاوفهم أيضا حول **"لوليتا"** كما فعل مع (وارنر برذرز). فناقشت (كولومبيا) موضوع عمر (لوليتا) لكن (شرلوك) أخبرهم هذه المرة بأن مجلس الآداب ورقابة الأفلام لن يوافق على القصة إذا كان سن (لوليتا) ١٥ سنة.

وجه كوبريك خطابا إلى (شرلوك) في ٩ شباط ١٩٦٠ يعتذر فيه عن أحد الأنباء المغلوطة التي سمعها حول فيلم **"لوليتا"**. فقد ذكر المحرر الصحفي (بوب توماس) نقلا عن كوبريك أنه يشعر بأن الجمعية السينمائية الأمريكية لم تعد قادرة على التمييز فيما يتعلق المواضيع السينمائية. ونفى كوبريك صحة الخبر الذي نقل عن لسانه. فرد (شرلوك) برسالة جوابية إلى كوبريك قال فيها بدبلوماسيته المعهودة أنه لم يقرأ هذا الخبر وقبل اعتذار كوبريك وأوضح له أنه كثيرا ما تعرض شخصيا لنقل أخبار غير صحيحة عن لسانه. وقال (شرلوك) أنه يتطلع لرؤية فيلم **"سبارتاكوس"** الذي يقوم كوبريك بإخراجه.

وفي كانون الأول ١٩٦٠ استلم كوبريك رسالة من الجمعية السينمائية الأمريكية أخبرته فيها أن المدققين وجدوا أن سيناريو **"لوليتا"** غير مقبول. وقال أحد المدققين: "إن أسلوب تأليف هذه الرواية رائع بغض النظر عن الرأي الذي قد يعبر عنه المرء حول الناحية الأخلاقية فيها. لكن السيناريو برأيي حول هذا الإنجاز الأدبي الهام إلى أسوأ محاكاة للأثر الأدبي الأصلي." وتضمن هذا التقرير لائحة طويلة بالشكاوى على اللغة والتلميحات الواردة في السيناريو.

في ١٤ كانون الأول كتب (جون تريفيليان) من المجلس البريطاني لرقابة الأفلام لـ (جيوفري شرلوك) يعبر عن قلقه فيما إذا كانت الجمعية السينمائية الأمريكية ستمنح فيلم **"لوليتا"** ترخيص مجلس الآداب. وكان (تريفيليان) قد التقى بكوبريك الذي كان يستقصي موقف الرقابة البريطانية من مشروعه. وقال (تريفيليان) لـ (شرلوك) أنه في حال رفض المجلس البريطاني لرقابة الأفلام منح ترخيص لفيلم **"لوليتا"** فإن الكثيرين ممن لم يقرؤوا الرواية سيقفون إلى جانب كوبريك. وقال (تريفيليان) لنظيره الأمريكي: "بالطبع فإن المفكرين سيقومون بتحطيمنا." وفي ١٠ كانون الثاني ١٩٦١ وجه (شرلوك) خطابا إلى (تريفيليان) يعلمه فيه أنه لم يطلع على سيناريو **"لوليتا"** حتى الآن وعبّر عن اعتقاده بأن كوبريك يعرف مسبقا بأن مشروعه لن ينال ترخيص مجلس الآداب.

وبعد ثلاثة أيام في ١٣ كانون الثاني كتب (جيمس ب. هاريس) من مكتب شركة (هاريس - كوبريك) في استوديوهات (إيلستري) إلى (كويغلي) مدير (دار نشر كويغلي) في (روكفيللر) بنيويورك: "ليس هناك المزيد مما يمكن إضافته على نسختي السيناريو المرفقتين طيا سوى القول أنه جرى مراجعتهما استنادا للمباحثات التي جرت بيننا. ويرجى الاطلاع أن الوصف قد جرى تنقيحه وتعديله بكل عناية لتجنب أي إرباك محتمل. وسأتطلع وستاتلي قدما لاستلام رد منك حول رد الفعل على السيناريو في كاليفورنيا."

بدأ (كويغلي) بمراسلة (شرلوك) بالنيابة عن شركة (هاريس - كوبريك) وكان يلعب دور الوسيط يوافق على اعتراضات مجلس الآداب ويعلـِّم (هاريس) وكوبريك حلَّ المشاكل الناجمة عن هذه الاعتراضات في الوقت الذي استمر فيه كوبريك بتصوير الفيلم. ثم أبلغ (كويغلي) (شرلوك) في ٢٣ كانون الثاني ١٩٦١ بأن ٤٥% فقط من تصوير فيلم **"لوليتا"** قد أنجز حتى تاريخه وأنه هناك متسع من الوقت لإدخال الكثير من التعديلات والتغييرات على الفيلم كي يبقي مسيرة الحوار والتفاوض جارية بين الجانبين.

وفي ٣٠ كانون الثاني وجه (هاريس) رسالة إلى (كويغلي) أعلمه فيها أن رد فعل الجمعية السينمائية الأمريكية حول السيناريو قد شجعه وكوبريك كي لا يستغلا رواية (نابوكوف) بهدف الربح التجاري وأكد له أنهما بذلا كافة الجهود للاستغناء عن كل المواد البذيئة التي لا مسوغ لها، وبأنهما سيتابعان العمل باقتراحات ونصائح (كويغلي) و(شرلوك). كما أكد (هاريس) لـ (كويغلي) أنه حتى في أقصى حدود الخيال فإن النسخ الأولية من المشاهد بعد تصويرها لم تظهر (لوليتا) تحت سن الخامسة عشرة. وختم (هاريس) رسالته معبرا عن امتنان (هاريس - كوبريك) للجهود التي يبذلها (كويغلي) واهتمامه في هذا الموضوع وأنه سيشعر بالرضا عند إنجاز مشروع الفيلم.

بناء على هذا الموقف الذي عبر عنه (هاريس)، وجه (كويغلي) رسالة أخرى إلى (شرلوك) في ٦ شباط ١٩٦١ أكد فيها أنه ما زال هناك متسع من الوقت لمناقشة المشاكل المتعلقة بـ **"لوليتا"** مع (هاريس) وكوبريك فرد عله (شرلوك) برسالة جوابية أخبره فيها أنه حث (هاريس) على التفكير بتصوير لقطات وقائية لعدد من المشاهد التي ما تزال خارج نطاق موافقة الجمعية السينمائية الأمريكية واقترح بأن يقوم كوبريك بتصوير هذه المشاهد بطرق بديلة كي يؤكد عدم خرقه للتشريعات التي سنها مجلس الآداب. فقد كان (شرلوك) قلقا حول أحد المشاهد بين (لوليتا) و(همبرت) عندما تتحدث عن إحدى الألعاب

التي مارستها مع فتى من سنها. وبيّن (شرلوك) أن الحوار الجاري بين الممثلين في هذه اللقطة يبدو بالنسبة للجمعية السينمائية الأمريكية أنه توكيد على فعل الزنا بين (لوليتا) والفتى، خصوصا عندما تهمس (لوليتا) في أذن (همبرت) أثناء الحوار، الأمر الذي تفسره الجمعية في ظل الظروف الراهنة على أن تلك الكلمات التي تهمس بها (لوليتا) هي كلمات فاحشة وداعرة.

وفي إنجلترا، حث رئيس لجنة العمل المسيحي (كانون جون كولينز) المجلس البريطاني لرقابة الأفلام على رفض منح الترخيص لفيلم "**لوليتا**".

وفي ٢٩ آب ١٩٦١ كتب (جيوفري شرلوك) رسالة إلى (جيمس ب. هاريس) يعلمه فيها أن "**لوليتا**" على وشك الحصول على الموافقة اللازمة باستثناء أربعة مشاهد من الفيلم. فاقترح (شرلوك) حذف مشهد الإغراء بين (لوليتا) و(همبرت) والذي يبدأ عندما تهمس (لوليتا) في أذن (همبرت). كما اعترض (شرلوك) على جواب (همبرت) للتعليق الذي تتفوه به (شارلوت) حول المعكرونة الشريطية الرخوة وصوت الخرير الذي يصدره (همبرت) في الحمام، بالإضافة إلى كلمات (شارلوت) الموجهة لـــ (همبرت) "..أين ستحصل على طمأنينة كهذه!" واشترط (شرلوك) تعديل هذه اللقطات كي يحصل فيلم "**لوليتا**" على الترخيص.

ردّ (هاريس) على رسالة (شرلوك) قائلا: "لقد بحثنا هذه اللقطات مع ستانلي كوبريك هاتفيا بما أنه موجود حاليا في لندن ووافق على مراجعتها وتعديلها بما يرضي رغبة الجمعية السينمائية الأمريكية وحسبما تسمح به النواحي الفنية لإجراء هذا التعديل." وطلب (هاريس) من (شرلوك) إيجاز الترخيص لصالح شركة .A.A المحدودة للإنتاج السينمائي في إنجلترا وأن يتصل به في نيويورك عن طريق محاميه (لويس سي. بلاو).

ثم وجه (هاريس) رسالة أخرى إلى (شرلوك) في ٣١ آب يخبره فيها أنه وكوبريك وافقا على حذف الصوت الذي يصدره (همبرت) عندما تكون (شارلوت) أمام باب الحمام، وأن يقطع المشهد الآخر عندما تقترب (لوليتا) من (همبرت) لتقول له "هكذا بدأنا ..".

في أيلول ١٩٦١ عبرت شركة (كولومبيا) للإنتاج السينمائي عن اهتمامها بتوزيع فيلم "**لوليتا**". وفي إنجلترا أصدر المجلس البريطاني لرقابة الأفلام الإجازة لفيلم "**لوليتا**" من الفئة (X) ، أي أن مشاهدة الفيلم تقتصر على البالغين فقط. لكن (كانون جون كولينز)،

رئيس لجنة العمل المسيحي شن حملة واسعة في محاولة لحظر الفيلم مدعيا أن "عرض فيلم **لوليتا** قد يؤدي إلى وقوع حوادث الاغتصاب أو جرائم القتل." وأشار تصنيف الفيلم من الفئة (X) بالتالي: "تشهد بموجبه أن فيلم **لوليتا** يسمح بعرضه فقط للبالغين فوق سن السادسة عشرة."

كانت إجراءات ترخيص الفيلم في إنجلترا رهن موافقة (جون تريفيليان) رئيس المجلس البريطاني لرقابة الأفلام. وقد تناقش كوبريك مع (تريفيليان)، كما فعل مع (شرلوك)، واستطاع حل الكثير من المشاكل العالقة قبل بدء التصوير. إن المشكلة الرئيسة التي ركز عليها (تريفيليان) في سيناريو الفيلم تمثلت في المشهد الذي يسرد انجذاب (همبرت) بالغاويات القاصرات والمونتاج الذي يقرن رغبة (همبرت) هذه بلقطات تظهر طالبات المدارس الصغيرات وموظفات المحال التجارية والعاملات. وبحث (تريفيليان) هذا الموضوع مع شركة (هاريس - كوبريك) التي حذفت المشهد من السيناريو إرضاء لـــ (تريفيليان).

وفي النهاية جرى توزيع فيلم "**لوليتا**" من قبل MGM وكانت شركة (هاريس - كوبريك) قد أسست شركتين للإنتاج السينمائي من أجل إصدار الفيلم: (شركة آنيا للإنتاج)، التي حملت اسم ابنة كوبريك الوسطى التي أنجبها من زوجته (كريستيان)، و(شركة حول العالم السينمائية). وقد جرى تسجيل هاتين الشركتين أصولا في سويسرا.

كان اختيار (سو ليون) لتلعب دور (لوليتا) أمرا ضروريا كي ينال الفيلم الترخيص اللازم لأن هيئتها أوحت أنها فتاة أكبر من سن الثانية عشرة أو الرابعة عشرة حتى تكون موضوعا جنسيا يبيح علاقتها بهوس (همبرت) وميوله الجنسية الشاذة.

وخلال إنتاج الفيلم شكل (إيليوت هايمان) التابع لشركة (يونايتد آرتيستس) شركة جديدة أطلق عليها اسم (الفنون السبعة) بالتعاون مع (راي ستارك) الذي صاغ عقد العمل بين (برينا - كيرك دوغلاس) و(هاريس - كوبريك).

شعر (إيليوت هايمان) و(جيمس ب. هاريس) وستانلي كوبريك بالقلق خوفا من أن تبؤ جهودهم بالفشل من أجل انتزاع فيلم "**لوليتا**" من لائحة الأفلام المدانة حسب تصنيف مجلس الآداب بما أن ذلك سيعيق إبرام وتنفيذ صفقات توزيع الفيلم. فأخذوا لفيلم إلى الأسقف (ليتل) التابع لهذا المجلس حيث جرى عرض خاص لـــ "**لوليتا**" بحضور رجالات الدين والراهبات والقساوسة. وبعد انتهاء العرض قام رجال الكنيسة بملء بطاقات خاصة

تسجل ردود فعلهم حول **"لوليتا"**. وبعد بضعة أيام التقى (هاريس) بالأسقف (ليتل) الذي عرض عليه نتائج استبيان الرأي الذي أظهر أن بعض رجال الكنيسة أعجبوا بالفيلم، ومع ذلك قرر الأسقف تصنيف فيلم **"لوليتا"** من الفئة C (=الأفلام المدانة) كما فعل بفيلم **"لا دولشي فيتا"** من إخراج (فيلليني). إن هذا التصنيف كان يعني بأن **"لوليتا"** من الأفلام التي تدينها الكنيسة التي ستعمم النبأ في صحفها الصادرة في نيويورك وكوينز. والرسالة التي نشرتها الكنيسة موجهة إلى كل أبناء الجالية الكاثوليكية كانت على النحو التالي "لا تشاهدوا هذا الفيلم. وكل من يذهب لحضور فيلم **لوليتا** يعتبر أنه ارتكب الإثم والخطيئة."

بحث (إيليوت هايمان) مع (هاريس) وكوبريك موضوع حقوقهما التعاقدية بهدف تحسين أية صفقة بيع أو توزيع تجريها شركة (الفنون السبعة) خلال فترة ستين يوما. كان (إيليوت) يحاول إقناع الشريكين بالتراخي في هذه النقطة كي يتسنى له بيع الفيلم الذي يواجه المتاعب مع الكنيسة الكاثوليكية. لكن مبدأ (هاريس) وكوبريك بالتحكم والسيطرة على كافة جوانب الإنتاج لم يتزحزح أبدا.

ثم تلقى (هاريس) مكالمة هاتفية من (راي ستارك) كممثل عن شركة (الفنون السبعة) يستدعي المنتج للحضور إلى شقته في نيويورك ليقول له: "إنكم تدمرون إيليوت وتضعون العراقيل في طريق الفيلم." فساور الشك (هاريس) بأن شركة (الفنون السبعة) تحاول استغلال النسخة الجاهزة من **"لوليتا"** كجزء من صفقة تعقدها (الفنون السبعة) مع إحدى الاستوديوهات السينمائية. ويذكر (هاريس) ما قاله (ستارك) في هذا الصدد: "'إنكم تستفزون إيليوت في كل مرة تجتمعون معه. إما أن تشتروا حصتنا أو نشتري حصتكم، لأنه يتعذر علينا المتابعة بهذه الطريقة.' فقلت له 'حسنا يا راي .. كيف سأشتري حصتكم فأنت تعرف أن كلفة الفيلم تزيد على مليون الدولار وأنتم لا تريدون بيع حصتكم لاسترداد رأسمالكم بل لتحصلوا على الفوائد والأرباح. ثم كيف لي أن أتدبر هذا المبلغ لشراء حصتكم؟' فرد 'حسنا .. إذن سنشتري حصتكم.'" كانت شركة (هاريس – كوبريك) ما تزال تسيطر على الوضع بالنسبة للفيلم، إذ كان بمقدورها الانسحاب من الصفقة واسترداد المبلغ الذي دفعته مقدما. إذا ظل تصنيف **"لوليتا"** ضمن قائمة الأفلام المدانة (C) ، سيبقى السعر الذي طرحه (ستارك) كما هو، أما إذا تمكنت (هاريس – كوبريك) من إزالة **"لوليتا"** من تلك القائمة سيكون السعر أعلى ولا شك. لذلك استمرت (هاريس – كوبريك) بالتوسط لدى مجلس الآداب من أجل تغيير فئة فيلم **"لوليتا"**. وقد حاول (إيليوت هايمان) أن يقدم

تبرعا ماليا مجزيا للكنيسة لكن الأسقف (ليتل) لم يكن أبدا من النوع الذي يقبل الرشوة بما أنه كان يعتبر نفسه حاميا للمبادئ الأخلاقية في المذهب الكاثوليكي في كافة أنحاء الولايات المتحدة.

لقد عبر الأسقف دون موارية عن النواحي المسيئة للأخلاق التي وجدها في فيلم **"لوليتا"**. وأخبر (هاريس) أنه أدرك تماما كل التلميحات الجنسية في الفيلم وأن معظمها مرفوض بالنسبة له. واستشهد كمثال على ذلك بالمشهد بين مدير الفندق (بيتر سيللرز) وشخصية (فيفيان داركبلوم). وقال للمنتج أن نبرة الصوت بين الرجلين تشير بصفاقة إلى اللواط والتودد الشاذ.

لم يحاول (هاريس) إقناع الأسقف بعدم وجود مثل هذه التلميحات الجنسية التي تحدث عنها، لكنه التمس عطفه بأن مجلس الآداب يقسو على فيلم **"لوليتا"** أكثر من اللازم بسبب طبيعة رواية (نابوكوف) التي جعلتهم عرضة للظن بأن الفيلم تصبغه الخطيئة والإثم.

وبعد سلسلة من المفاوضات المطولة كان الحصول على الترخيص رهن حذف بعض اللقطات من الفيلم فقط. فقد تم حذف لقطة يظهر فيها (همبرت) وهو يحدق في صورة (لوليتا) الموضوعة على مكتبه بما أن رؤيته المتكررة للصورة جرى تأويلها على أنها حافز جنسي يؤكد أحاسيسه المفرطة على نحو غير سوي تجاه هذه الفتاة. كما جرى تعديل مشهد استفزازي آخر عندما يكون (همبرت) و(لوليتا) جالسين على سرير طفل وتهمس (لوليتا) في أذنه قائلة "هل تقصد أنك لم تفعل هذا الشيء عندما كنت فتيا؟" ثم تنحني فوقه في إشارة ضمنية تعني الشروع في ممارسة الجنس، حيث تتلاشى الصورة بعد ذلك وتصبح الشاشة سوداء. لذلك تم تقديم تلاشي الصورة قبل أن تنحني (لوليتا) فوق (همبرت). وفي موضع آخر عندما تقول (شارلوت هيز) "همبرت .. عندما أقترب منك أصبح رخوة كالمعكرونة الشريطية .." كان (هاريس) وكوبريك يرغبان أصلا بجواب (همبرت) على النحو التالي "نفس الشيء يحصل معي .." لكنهما غيرا الحوار ليصبح "أدرك هذا الشعور".

استطاع الأسقف (ليتل) إجبار منتجي الفيلم على الموافقة على عبارتين في الإعلان عن الفيلم "للبالغين فوق سن الثامنة عشرة فقط." و"يعرض الفيلم بموافقة الجمعية السينمائية الأمريكية". كما ركز كوبريك والإعلام حول منع (سو ليون)، بطلة فيلم **"لوليتا"**، من مشاهدة الفيلم لأن سنها بلغ السادسة عشرة آنذاك، وهو دون السن المسموح به لحضور

الفيلم. لكن (ليون) قالت أنها شاهدت الفيلم في عرضه الأولي في لندن لأن القانون الإنجليزي يجيز مشاهدة أفلام كهذه عندما يبلغ المرء سن السادسة عشرة.

حصل فيلم **"لوليتا"** في نهاية المطاف على الترخيص الرسمي من جانب مجلس الآداب تحت رقم ٢٠٠٠٠ بتاريخ ٢١ آب ١٩٦١ ووقع عليه (جيوفري شرلوك) رئيس الجمعية السينمائية الأمريكية. ثم عقدت صفقة مع استوديوهات MGM لإصدار الفيلم. واستغلت MGM صراع (هاريس - كوبريك) لتمرير الفيلم تحت الرقابة تحت شعار "كيف تسنى لهم صنع فيلم عن رواية لوليتا؟"

كما تكهنت آراء عديدة فيما إذا كان (فلاديمير نابوكوف) راضيا عن الفيلم أم لا. قال (نابوكوف) لـــ (جيمس ب. هاريس) بعد عرض الفيلم أنه تمنى لو أن روايته ضمت كثيرا من الأشياء التي شاهدها في الفيلم، وترك بذلك انطباعا لدى المنتج بأن مؤلف الرواية قد أعجبته النتائج. وفي حفل عشاء أقامه كوبريك في مطعم الفصول الأربعة بنيويورك بمناسبة إنجاز فيلم **"لوليتا"**، قال (نابوكوف) لـــ (جيمس مايسون) أنه أعجب بالفيلم وهنأ كوبريك على اللمسات التي أضافها للفيلم والتي لم تكن تخطر ببال (نابوكوف).

وبعد إصدار الفيلم بشهر واحد، وجهت (فيرا) زوجة (نابوكوف) رسالة إلى أحد أقاربها قالت فيها: "كان فلاديمير قلقا حول الفيلم لكنه شعر بالاطمئنان بعد عرض الفيلم. لقد اختلف عن السيناريو الذي كتبه فلاديمير بنفسه، لكنه من المؤكد كان فيلما ممتازا ولم يجد فيه ما يسيء لروايته حتى أنه شعر بأن بعض المشاهد التي انحرفت عن السيناريو كانت مناسبة جدا."

خطط (نابوكوف) بعد إصدار الفيلم لنشر السيناريو الذي ألفه، لكنه وافق على عدم نشره قبل مضي سنة على الأقل من عرض الفيلم لأن موضوع المنافسة أو ظهور أي رد فعل سلبي من مؤلف الرواية كان أمر بالغ الحساسية بالنسبة لكوبريك. لقد انتظر (نابوكوف) عشر سنوات قبل أن ينشر نصه السينمائي الذي كتبه لفيلم **"لوليتا"**. وتحدث (نابوكوف) في المقدمة التي نشرها في سيناريو **"لوليتا"** عام ١٩٧٣ عن رد فعله تجاه إنتاج شركة (هاريس - كوبريك). فقد شاهد (نابوكوف) الفيلم في ١٣ حزيران ١٩٦٢ في نيويورك، وذكر في مقدمة سيناريو **"لوليتا"** المنشور عام ١٩٧٣ أن كوبريك "مخرج عظيم" وبأن **"لوليتا"** فيلم من الدرجة الأولى ضم مجموعة من الممثلين الرائعين لكنه في نفس الوقت شعر بأن نثريات قليلة من نصه السينمائي الأصلي جرى استعمالها في **"لوليتا"**.

لذلك وصف الفيلم بالخيانة التي تشبه ترجمة شاعر أمريكي لقصائد (رامبو) أو (باسترناك). كما وصف رد فعله الأولي على الفيلم بأنه "مزيج من الإثارة والأسف والمتعة التي شعر بها على مضض".

ومع ذلك أعجب (نابوكوف) جدا بالإضافات التي أدخلها كوبريك و(سيللرز) على الفيلم، مشيرا بذلك إلى مشهد طاولة البينغ بونغ والمشهد الذي يحتسي فيه (مايسون) الويسكي في حوض الحمام بعد وفاة (شارلوت)، إلا أنه استنكر المشهد الذي ينهار فيه سرير الطفل وكذلك ثوب نوم (سو ليون) المزخرف بالريش. لكنه بشكل عام وجد معظم مشاهد الفيلم عبارة عن تحسين للسيناريو الذي كتبه بنفسه. إن التناقض المثير بين سيناريو (نابوكوف) وفيلم كوبريك تمثل في أن المؤلف حاول جاهدا أن يجعل من السيناريو نصا سينمائيا ذا بنية فيلمية، بينما ركز فيلم كوبريك على سرد رواية المؤلف ولم يغامر باستعمال الأساليب السينمائية. لقد حصل فيلم **"لوليتا"** على ترشيح جائزة أوسكار واحدة عن السيناريو فقط. وبما أن شركة (هاريس - كوبريك) منحت (نابوكوف) سلفا لقب كاتب السيناريو الوحيد للفيلم، فإن ترشيح الأوسكار كان باسم كاتب السيناريو (فلاديمير نابوكوف).

إن فيلمَ **"لوليتا"** كان غزوة ستانلي كوبريك الأولى في عالم الكوميديا السوداء. إن الكآبة التي تكتنف مشاعر كوبريك وفكاهته الخبيثة قد زخرفت الفيلم بقشرة مخادعة من السخرية والتهكم، حيث استعان كوبريك أيضا باللقطات الطويلة والإخراج المسرحي المركب. أما الناحية الأدبية للرواية فقد جرت ترجمتها بواسطة براعة السرد واعتمدت بنيتها على تلاش لغوي تحول إلى شاشة سوداء بالتدريج في الفيلم. لقد توقف كوبريك بين العديد من المشاهد مستخدما الشاشة السوداء وكأنه ينتقل من فصل لآخر في الكتاب. إن هذا الأسلوب في الانتقال السينمائي يربط فيلم **"لوليتا"** بمصدره الأدبي بينما تساعد الإضافات والتعديلات التي أدخلها كوبريك على رواية وسيناريو (نابوكوف) في عرض الفيلم على الشاشة بشكل ناجح. إن النثر الأنيق الذي ألفه (نابوكوف) يسبر أعماق الانحراف الجنسي الذي عاشه (همبرت). لكن عيون الرقابة حالت دون اقتباس حقيقي لرواية "لوليتا" فاضطر كوبريك للتحايل على هذه المشكلة بخلق المواقف الكوميدية واستثمر مهارات (بيتر سيللرز) في تقمص الشخصيات المختلفة للمحافظة على روح الرواية الأصلية وإسعاد الجمهور في نفس الوقت.

مع أن إنتاج الفيلم جرى بشكل رئيس في إنجلترا مع كادر من الممثلين البريطانيين استطاع كوبريك إعطاء فيلم **"لوليتا"** الصفة الأمريكية. فاللقطات التي صورها (بوب غافني) و(دينيس ستوك) وستانلي كوبريك للطرقات في الولايات المتحدة تمنح الفيلم صدى روايات (جاك كيروك) وصور (روبرت فرانك) وقصائد (آلن غينزبرغ). ويمكن القول بأن **"لوليتا" هو فيلم الطريق الأمريكي المؤدي إلى المناطق المحرمة من الهواجس الجنسية.**

عاد كوبريك إلى نيويورك بعد إنجاز فيلم **"لوليتا"** في لندن وترك فني المونتاج (أنتوني هارفي) يعنى بالنيجاتيف الأصلي للفيلم ويشرف على جودة تظهيره. لقد نال (هارفي) بسرعة ثقة كوبريك بين باقي أعضاء فريق الإنتاج البريطاني.

قامت دار النشر (ماكغرو- هيل) عام ١٩٧٤ بنشر سيناريو **"لوليتا"** الأصلي الذي كتبه (نابوكوف) والذي أهداه لزوجته (فيرا). وشرح (نابوكوف) للقراء أن هذا ليس سيناريو ستانلي كوبريك بقوله: "إن هذا السيناريو هو النسخة الأصلية التي كتبها نابوكوف وليست نفس النسخة التي اعتمدها إنتاج الفيلم السينمائي **لوليتا** الذي قامت بتوزيعه شركة MGM (مترو غولدن ماير)." كُتب هذا السيناريو في صيف ١٩٦٠ ثم جرت مراجعته في كانون الأول ١٩٧٣ عندما استرجع (نابوكوف) بعض المشاهد من نسخته الأصلية التي بلغ عدد صفحاتها ٤٠٠ صفحة.

من ناحية ثانية، شعر كوبريك بأن الرقابة قد استنفذت كل ما لديها للحد من تفاصيل فيلم **"لوليتا"**. قال كوبريك لـــ (جين د. فيليبس): "لم أتمكن من إعطاء الثقل اللازم لناحية الإثارة الجنسية في علاقة همبرت بلوليتا في الفيلم. وبما أنه لم يكن أمامي سوى خيار التلميح في انجذاب همبرت نحو لوليتا، فقد اعتقد المشاهدون أن همبرت كان مغرما بلوليتا فقط. ففي الرواية تكتشف أن همبرت يحب لوليتا في النهاية عندما تغيب صفة الغاوية الصغيرة في شخصية لوليتا التي تصبح حاملا وربة منزل. وفي هذه اللحظة يكتشف همبرت أنه مغرم بحب لوليتا. وهذا الموقف من أكثر العناصر المثيرة للمشاعر في القصة."

نال فيلم **"لوليتا"** إعجاب الناقدة السينمائية (بولين كائيل) التي قالت في مجلتها النقدية "إن المفاجأة التي حملها فيلم **لوليتا** هو أنه فيلم ممتع جدا وأول فيلم أمريكي كوميدي جديد منذ الأربعينيات حين ابتكر بريستون ستيرتجز كوميديا خاصة بواسطة العنف اللغوي،

ولوليتا عبارة عن كوميديا سوداء حافلة بالخشونة والعنف وأحيانا يفتح المرء فمه مشدوها حين يضحك!"

صور كوبريك "لوليتا" خلال ٨٨ يوما بكلفة تراوحت بين ١,٩٠٠,٠٠٠ دولار و ٢,٢٥٠,٠٠٠ دولار. ورصد أرباحاً غير صافية قدرت بـ٤,٥٠٠,٠٠٠ دولار في عروضه الأولى لكن نسبة الأرباح تضاءلت عندما انتقل عرض الفيلم إلى أطراف المدينة. وتعين على (سو ليون) بموجب العقد الذي وقعته مع (هاريس - كوبريك) دفع نسبة من الأرباح التي حصلت عليها لاحقا في فيلميها التاليين "**ليلة عظاية الإغواتة**" و"**النساء السبع**".

وفي فرنسا انهمك (جان- لوك غودارد) بتغيير وجه السينما الفرنسية بأفلامه "**اللاهث**" و"**المرأة هي المرأة**" و"**حياتي التي أعيشها**"، لكنه في نفس الوقت كان يراقب ستانلي كوبريك ويشير إليه في كتاباته الغريبة عن الأفلام والسينما. وكتب (غودارد) عن كوبريك "بدأ نجم ستانلي كوبريك يلمع من خلال تقليده الفاتر للقطات المتابعة التي اشتهر بها أوفالس والعنف الذي تميزت به أعمال آلدريتش. ثم أصبح مجددا للتجارة الفكرية باتباعه دروب المجد الدولية كشخص أكبر سنا ليرى نفسه مثل ليفينغستون لكنه لم يحظ بالبطولة التي يجري خلفها في **سبارتاكوس**. ثم أتى فيلم **لوليتا** الذي يتوقع منه المرء أن يكون أسوء الاحتمالات. فكانت المفاجأة أنه فيلم بسيط وهادئ ونصه السينمائي كتب بعناية ليظهر أميركا والشهوة الجنسية الأمريكية أفضل من ميلفيل ريختنباخ. ويؤكد هذا الفيلم عدم ضرورة اعتزال كوبريك السينما شريطة أن شخصيات الفيلم وليست الأفكار القابعة في جارور مؤلفي السيناريو القدامى هي التي تؤمن بأن السينما هي الفن السابع."

وكعادة كوبريك الدائمة في حماية أفلامه، تابع كافة المقالات النقدية المنشورة حول "**لوليتا**". وكان راضيا بشكل عام عن معظم تلك المقالات، إلا أنه وجه رسالة شديدة اللهجة من نيويورك إلى صحيفة (أوبزيرفر) في إنجلترا، والتي نشرتها الصحيفة في ٢٤ حزيران ١٩٦٢. فقد تذمر كوبريك في رسالته من مقالة ساخرة كتبها (مايكل دافي) حول فيلم "**لوليتا**" نشرت قبل عرض الفيلم في إنجلترا بأربعة شهور. وثار غضب المخرج وشعر بأن هذه المقالة السلبية قد تعدت على أخلاقيات مهنته. وجاء رد كوبريك مفصلا وتضمن قائمة بالحقائق وسيل من المقالات النقدية التي تثني على "**لوليتا**" بهدف الدفاع عن عمله في الفيلم.

أما صحيفة (نيويورك هيرالد تريبيون) أرسلت مصورها الصحفي لاستبيان الرأي العام حول الفيلم بطرح السؤال التالي على عامة الناس في الشوارع "ما هو رأيكم بفيلم **لوليتا**؟" وأعاد هذا المقال إلى الأذهان العمل الذي كان يقوم به كوبريك عندما كان فتيا في أيامه الأولى من العمل لدى مجلة (لوك). لقد عبر الكثيرين عن إعجابهم بالفيلم وكان أثر التعليقات المثيرة للجدل التي نشرت هنا وهناك حول الناحية الجنسية والشذوذ والرقابة .. ضعيفا على جمهور نيويورك. فقد كان "**لوليتا**" بالنسبة لمعظم لناس فيلما ممتعا وجديرا بالمشاهدة. قالت الآنسة (باربارة ليفين) من (ميريك)، لونغ آيلاند،: "لقد أعجبني الفيلم أكثر من الرواية. سمعت بأن الفيلم فيه الكثير من الإثارة الجنسية لكني اكتشفت عكس ذلك". ووصف (توماس إنكانتالوبو) من (أستوريا)، (كوينز)، فيلم "**لوليتا**": "إنه فيلم رائع ذو قصة لطيفة ولا يوجد فيه ما يسيء للذوق العام. إنه فيلم درامي من بدايته وحتى نهايته." وعلقت السيدة (أليس رومانوسكي) من (نياغارا) بنيويورك على الفيلم بقولها: "كان فيلما ممتعا. إن طريقة إخراجه وإنتاجه تثير الإعجاب. وإني أوصي كل المراهقين بمشاهدة الفيلم."

لم يبدل ستانلي و(كريستيان كوبريك) منزلهما في نيويورك. وتابعت (كريستيان) دراستها في الرسم والتحقت برابطة طلاب الفنون في نيويورك في الشارع السابع والخمسين (حيث تلقى كوبريك دروسا في فن الأطفال عام ١٩٤٣ عندما كان في الرابعة عشرة.) وتابعت (كريستيان) في هذا المعهد دورة في الرسم الواقعي بإشراف (هاري ستيرنبرغ) من شباط حتى نهاية أيلول ١٩٦٢. كانت (كريستيان) فنانة مستقلة مثل زوجها ستانلي كوبريك بحاجة إلى هدوء البال كي تستطيع التفكير والدراسة وممارسة مهنتها.

يذكر أستاذ الرسم (هاري ستيرنبرغ)، الذي عمل في رابطة طلاب الفنون لمدة ٣٥ سنة والموجود حاليا في كاليفورنيا عن عمر يناهز الواحد والتسعين، في وصفه لـ (كريستيان): "كانت أجمل امرأة صادفتها في حياتي. كانت بهية الطلعة وفائقة الجمال وسيدة بكل معنى الكلمة. كانت دمثة الأخلاق ورقيقة المشاعر واعتادت حضور دروسها بانتظام. لقد تناولت معها الغداء عدة مرات. كانت امرأة محتشمة ومتحفظة ولا يمكن للعلاقة معها أن تتعدى حدود الصداقة. إن جمالها خال من الجاذبية الجنسية. كانت هادئة وباردة ولكن في نفس الوقت اجتماعية وودودة طالما حافظ المرء على حدود علاقته بها. لقد انتشرت العلاقات الغرامية بين طلاب المعهد في ذلك الوقت، لكن كريستيان لم تشارك

في أي منها لأنها سيدة فاضلة. كانت أم بكل معنى الكلمة ولديها أطفال رائعين. وبشكل عام كانت امرأة رائعة وقد أعجبت بها جدا."

كان (ستيرنبرغ) يدرّس مادة الرسم الواقعي ولم تتغيب (كريستيان) يوما عم حضور دروسه. كانت حصة الأستاذ (ستيرنبرغ) ثلاث ساعات من الواحدة بعد الظهر ولغاية الرابعة. وخصص ثلاثة أيام في الأسبوع كورشة عمل للطلاب للتمرن على الرسم بالألوان الزيتية. ثم يقوم (ستيرنبرغ) خلال يومين بتقييم عمل الطلاب وتوجيه ملاحظاته إليهم. لقد اعتمد المعهد هذه التركيبة من النشاطات كفلسفة خاصة به. كان (ستيرنبرغ) نفسه يمارس فن الرسم ويقيم المعارض بشكل متكرر لعرض أعماله الفنية. كما اهتم بالواقعية الاجتماعية والتصوير الفني وحث طلابه على الرسم من خلال تجاربهم في الحياة. كان إنسانا تقدميا استطاع جذب العديد من الطلاب نحو طبيعته التحررية. اعتاد الطلاب الرسم بالألوان الزيتية على القماش فقط في حصة (ستيرنبرغ) الذي يذكر: "لم أحب الألوان المائية ولم أسمح باستعمالها في دروسي وكذلك الأمر بالنسبة للرسم بقلم الفحم. كنت أرغب بتمثيل الأشياء بشكل مباشر وبنوع من الخشونة. اعتدت الطلب من تلاميذي الرسم بقلم الحبر كي يتجنبوا عملية المحو أو المناورة أثناء الرسم. كنت أجبرهم على العمل وإذا أتيت يوم الثلاثاء ولم أجد الوظيفة التي أنجزوها يوم الاثنين كنت أمتنع عن الحديث معهم."

"كان أسلوب كريستيان في الحديث جميلاً يعكس ثقافتها وكانت سعيدة باللوحات الجميلة التي ترسمها. وكانت لغتها الإنجليزية خالية من الأخطاء النحوية ولم يظهر في حديثها شيء من اللكنة الألمانية، ولم تتحدث أبدا عن خلفيتها وماضيها في ألمانيا. "

(جين دو روشمون)، أرملة (ديك دو روشمون) المساند الأسبق لكوبريك عندما وظفه للعمل في مسلسل **"لنكولن"**، تذكر بأن زوجها كان أول شخص لفت انتباه كوبريك إلى رواية (نابوكوف): "لوليتا". وقالت حول هذه النقطة: "إن ستانلي لم يشر أبدا إلى ديك في قائمة العاملين بالفيلم، وهذا ما جرح شعور ديك لأن ستانلي صنع الفيلم ولم يرجع إليه مع أنه أول من نصح كوبريك بصنع فيلم اقتباسا عن رواية لوليتا."

بعد إصدار فيلم **"لوليتا"** بعدة سنوات، التقى (جيمس مايسون) بـــ (فلاديمير نابوكوف) في سويسرا حيث قضى الرجلان بقية حياتهما هناك. قال الكاتب لـــ (مايسون) أنه يرغب برؤية فيلم **"لوليتا"** يُصنع من جديد لأن (سو ليون) كانت كبيرة في السن على

الدور الذي لعبته في الفيلم. واستغرب (مايسون) لتعليق (نابوكوف) معتقدا أن المؤلف أراد فعلا فتاة في سن الثانية عشرة كي تأخذ دور (لوليتا).

في عام ١٩٧٤ صدر عمل استعراضي اقتباسا عن فيلم **"لوليتا"** بعنوان **"حبيبتي لوليتا"** الذي كتب السيناريو فيه (آلن جاي ليرنر) ووضع موسيقاه الملحن (جون باري). بدأ هذا العمل الاستعراضي بمقدمة افتتحت في طريق فيلادلفيا أخذ فيها (جون نيفيل) دور (همبرت)، و(دوروثي لودون) دور (شارلوت)، و(ليونارد فراي) دور (كويلتي). كان (ليرنر) يريد (ريتشارد بيرتون) أن يلعب دور (همبرت). لكن هذا العمل الاستعراضي لم يكتب له أبدا الوصول إلى برودواي.

وفي عام ١٩٨١ اقتبس (إدوارد ألبي) فيلم **"لوليتا"** في عمل مسرحي. لكن هذه المسرحية لم تعرض لفترة طويلة على مسرح برودواي. لعبت في هذه المسرحية (شيرلي ستولر) دور (شارلوت)، وأخذ (دونالد سذرلاند) دور (همبرت)، و(كلايف ريفيل) دور (كويلتي)، و(بلانس) ابنة (كارول بيكر) دور (لوليتا).

ثم أعلن المخرج (آدريان لين) عام ١٩٩٥ عن إعادة صنع فيلم **"لوليتا"** حيث كتب سيناريو الفيلم (جيمس ديدرون)، الذي كتب سيناريو فيلم **"الإغراء القاتل"** من إخراج (لين). ولعب دور (همبرت) في الفيلم الذي أخرجه (لين) الممثل (جيريمي آيرونز)، و(ملاني غريفيث) في دور (شارلوت)، و(دومينيك سوين) في دور (لوليتا). عادت حقوق ملكية الفيلم إلى (نابوكوف) ثم جرى بيعها لشركة (كارلكو السينمائية الدولية) بمبلغ مليون دولار. وقد أشرف على إبرام عقد البيع (سويفتي لازار) الذي تفاوض سابقا مع (هاريس - كوبريك) لبيع حقوق الرواية. وحصل (ديمتري نابوكوف) ابن (فلاديمير) على حقوق الاستشارة ليشرف على إنتاج والده بعد وفاته.

علق (جيمس مايسون) في كتاب سيرة حياته الذاتية الذي حمل عنوان "قبل أن أنسى" متنبئا بمستقبل فيلم **"لوليتا"**: "إذا حاول أيّ من المخرجين الجدد صنع نسخة مماثلة عن الفيلم، فإني أعتقد بأن الناحية الجنسية في الفيلم ستأخذ أبعادها الكاملة. وإنني واثق من أن **لوليتا** الذي أخرجه كوبريك لن يكون النسخة الأخيرة عن هذا الفيلم." لقد كان (مايسون) محقا في ذلك.

الفصل (١٢)

(هل تعتقد بأن هذا أمر مضحك؟)

تضمن عقد "**لوليتا**" المبرم مع (راي ستارك) وشركة (الفنون السبعة) حق شركة (هاريس - كوبريك) في المتابعة نحو فيلم آخر. لقد بقي كوبريك في إنجلترا لمعالجة الأعمال اللاحقة لمرحلة الإنتاج وإعداد النسخ الأجنبية عن "**لوليتا**" من أجل توزيع الفيلم، في الوقت الذي كان يحاول فيه (هاريس) حل المشاكل والعراقيل التي تضعها الرقابة في طريق فيلم "**لوليتا**".

كانت الحرب النووية موضوعا أثار اهتمام وفضول كوبريك منذ ١٩٥٨، ثم شغله هذا الموضوع لدرجة كبيرة واحتل جل اهتمامه فيما بعد. واستبد القلق بكوبريك إلى حالة مفرطة تتوجت في مشروع فيلم عن مخاوف الحرب النووية. إن فكرة خطر الإبادة النووية المحتملة كانت دائما تتسلل إلى نظرة كوبريك الكئيبة والمتشائمة للعالم من حوله. وقد اطلع كوبريك بإسهاب على هذا الموضوع، فقرأ المقالات والأبحاث التي تتحدث عن مخاطر وقوع حرب نووية. وبما أن ستانلي كوبريك وصل سن البلوغ في الفترة اللاحقة للحرب العالمية الثانية وبداية مرحلة الحرب الباردة، فقد كان خطر الحرب النووية هاجسا لا يفارق مخيلته. وخلال فترة إقامته في مدينة نيويورك، راودته المخاوف بأنه يقطن في منطقة تعتبر هدفا رئيسا لهجوم نووي محتمل. وأخبر كوبريك، الذي سكن في الشارع الشرقي العاشر بنيويورك، (ديفيد فون) أنه يفكر جديا بالرحيل إلى أوستراليا لأنها بعيدة في رأيه عن الأهداف النووية المحتملة.

طلب كوبريك خلال إقامته في لندن من (آلاستير بتشان)، مدير معهد الدراسات الاستراتيجية، وهو مركز أبحاث غير حكومي، أن يحدد له مجموعة من الكتب الجادة عن الأسلحة النووية التي ينصح بقراءتها. لكن (بتشان) أخبر كوبريك أن صنع فيلم عن الوضع

النووي العالمي فكرة غير سديدة لأنه لن يستطيع أن يصف بدقة الإجراءات الوقائية التي تتخذها الولايات المتحدة أو غيرها من الدول النووية للحيلولة دون وقوع خطأ غير مقصود قد يؤدي إلى استعمال هذه الأسلحة الفتاكة ونشوب حرب نووية. واعتقد (بتشان) أن فيلماً كهذا من شأنه أن يضلل الأشخاص ممن يساورهم الشك والقلق إزاء هذه المخاوف. ومع ذلك زوده بلائحة من الكتب نصحه بالاطلاع عليها للإلمام بهذا الموضوع ونصحه بقراءة رواية "الإنذار الأحمر" للمؤلف (بيتر جورج) الذي عمل ملاحا في القوى الجوية الملكية البريطانية وكان أيضا عميلا لدى جهاز المخابرات البريطانية.

بعد قراءته لهذه الرواية، وجد كوبريك أنها تحتوي على المصدر المحتمل لمشروع فيلمه حول صراع نووي عالمي. فاستفسر عن حقوق ملكية رواية "الإنذار الأحمر" لإنتاجها سينمائيا، وأخبره الوكيل الأدبي (سكوت ميريدث)، الذي تولى الشؤون القانونية لرواية "الإنذار الأحمر"، أن حقوق تحويل الكتاب إلى فيلم سينمائي قد تم بيعها في حزيران ١٩٥٩ بمبلغ ألف دولار. ثم تناقلت هذه الرواية من مالك لآخر في سلسلة طويلة من البيع والشراء، لكن لم يتمكن أيّ ممن اشترى الرواية من الحصول على التمويل اللازم لصنع فيلم اقتباسا عنها. وطلب آخر مالك لرواية "الإنذار الأحمر" في أوائل الستينيات من الوكيل الأدبي (ميريدث) أن يكون ممثلا عنه في بيع حقوق الكتاب. لذلك وافق (ميريدث) على بيع حقوق تحويل رواية "الإنذار الأحمر" إلى فيلم سينمائي إلى شركة (بولاريس للإنتاج السينمائي) التابعة لستانلي كوبريك لقاء مبلغ قدره ٣٥٠٠ دولار. وسرعان ما شرع كوبريك بالعمل على سيناريو هذه الدراما الجادة مع (بيتر جورج).

كان (هاريس) وكوبريك يعملان ذات مساء على هذا السيناريو وفجأة بدأ الرجلان يحيدان عن المقدمة الجادة لـ "الإنذار الأحمر". ويذكر (هاريس): "أخذنا نتبادل التعليقات السخيفة والمضحكة حول القصة ونسأل 'ماذا سيحدث في غرفة العمليات الحربية إذا شعر أفرادها بالجوع وأرادوا استدعاء شخص من متجر الأطعمة المعلبة لدخول هذه الغرفة مع نادل يلبس مئزرا يسجل طلبات الحضور من الشطائر التي يرغبون بتناولها؟' لقد جعلنا هذا السؤال نقهقه قائلين 'هل تعتقد أنه يمكن لهذه القصة أن تصبح فيلما كوميديا أو هجائيا؟ هل تعتقد بأن هذا أمر مضحك؟'"

بعد أن توقف الرجلان عن المزاح السخيف اتفقا على أن السيناريو عبارة عن قصة درامية جيدة وبأنهما لن يحيدان عن الفكرة الأصلية. ثم أخذ (هاريس) السيناريو وعرضه

على (إيليوت هايمان) في شركة (الفنون السبعة) وأقنعه بقبول هذا السيناريو واعتباره الالتزام الثاني لاختيار فيلم آخر حسب العقد الذي وقعه الطرفان سابقا.

إن فكرة تحويل رواية "الإنذار الأحمر" إلى عمل هجائي لم تفارق ذهن كوبريك. وقبل شهر واحد من العرض الافتتاحي لفيلم **"لوليتا"** في نيويورك بتاريخ ٣١ كانون الأول ١٩٦٢ قال كوبريك لـــ (آ.هـــ. ويلر) من صحيفة نيويورك تايمز بأنه يعمل سوية مع (جيمس ب. هاريس) على فيلم يدعى **"الدكتور سترينجلاف أو: كيف تعلمت الحد من القلق وأن أعشق القنبلة"** وذلك بالتعاون مع شركة (الفنون السبعة) التي أنتجت فيلم **"لوليتا"**. وصرح كوبريك أن (بيتر سيللرز) سيأخذ دورا في فيلمه الجديد الذي وصفه بأنه قصة "برفسور في جامعة أمريكية يتبوأ السلطة عن طريق الجنس والسياسة ليصبح إنسانا نوويا حصيفا". وأخبر (ويلر) أيضا أن القصة ستأخذ منحى الهجاء وبأنه يعمل في هذا الفيلم بالتعاون مع الكاتب البريطاني (بيتر جورج). كما صرح كوبريك بأنه سيصور الفيلم في شرق الولايات المتحدة ومناطق أخرى أيضا في أيلول. ولم تتوفر آنذاك شركة تتولى توزيع فيلمه الجديد.

بدأ (جيمس ب. هاريس) يشعر بأنه يريد أن يسلك طريقه الخاص نحو العمل في الإخراج السينمائي بشكل مستقل، فقرر أن يبتعد عن إنتاج فيلم كوبريك الجديد. وبذلك كان اكتمال العقد مع شركة (الفنون السبعة) نهاية شركة (هاريس - كوبريك) للإنتاج السينمائي التي أنجزت **"القتل"** و**"دروب المجد"** و**"لوليتا"**. لقد بدأ الصديقان كشريكين متساويين في اتخاذ القرارات واستمرا على هذا المنوال لمدة عشر سنوات. لكنهما أدركا بأن الوقت قد حان لاتخاذ مسار جديد يستقل فيه الشريكان عن بعضهما في العمل. بالنسبة لـــ (جيمس ب. هاريس)، فقد شعر بأنه يجب أن يبدأ بالإخراج لوحده، أما بالنسبة لكوبريك، تمثل هدفه بالبحث عن السيطرة المطلقة في أعماله وأن يصبح منتجا للأفلام التي يخرجها بالإضافة إلى تجسيد سلسلة من الهواجس والأفكار على الشاشة السينمائية، أولها موضوع الحرب النووية.

ففي الوقت الذي استمر فيه كوبريك بتطوير سيناريو "الإنذار الأحمر" بالتعاون مع (بيتر جورج)، عاد (هاريس) إلى منطقة الساحل الغربي من الولايات المتحدة ليفتتح مكتبا خاصا به ويبدأ مشاريعه الإخراجية هناك. تلقى (هاريس) بعد عدة أسابيع، مكالمة هاتفية من كوبريك يخبره أنه يفكر بتحويل "الإنذار الأحمر" إلى كوميديا وعمل هجائي حول

الدمار النووي الشامل. لكن (هاريس) لفت انتباه صديقه إلى المشاكل المحتملة حول إمكانية نجاح كوميديا كهذه عن الحرب النووية وتحويلها إلى فيلم روائي طويل. ويذكر (هاريس) ما قاله كوبريك: "إن الطريقة الوحيدة التي تكفل نجاح الفيلم هي تحويل القصة إلى عمل هجائي. إن موضوع القصة سيبقى على حاله لكن عرضه عن طريق الكوميديا سيجعل منه عملا ناجحا." كما أخبره كوبريك عن الكاتب (تيري سذرن) الذي باشر العمل معه مؤخرا. ويذكر (هاريس) أيضا: "فقلت له قبل إنهاء المكالمة 'إذا احتجت لشيء لا تتردد بالاتصال بي.' وحدثت نفسي قائلا 'إذا تركته لوحده عشرة دقائق فقط، تجده بأنه على وشك أن يقضي على مهنته برمتها!' لكني كنت على يقين من أن تحويل الرواية إلى كوميديا موضوع خارج عن سيطرته. ولكن بعد إصدار الفيلم وجدت أنه فيلمي المفضل بين أفلام كوبريك كلها."

خلال السنين التي تلت فض شركة (هاريس - كوبريك) تحدث الصديقان مرات عديدة عن إمكانية العمل معا مرة أخرى. كان هناك مشروع واحد فقط استحوذ على اهتمامهما المشترك، وهو "**فندق زهرة الحب**" الذي تدور قصته حول مجموعة فتيات من مدرسة للإناث تقررن تقديم خدماتهن لطلاب مدرسة للذكور. لكن لم يكتب لهذا الفيلم أن يتحقق أبدا وتحوّل فيما بعد إلى عمل استعراضي. حافظ (هاريس) وكوبريك على صداقتهما ولم ينقطع الاتصال فيما بينهما عبر السنوات التالية، إلا أنهما لم يشتركا في صنع مزيد من الأفلام مع بعضهما. قام (هاريس) بإخراج "**حادثة بيدفورد**" و"**البعض يعتبره محب**" و"**السير السريع**" و"**الشرطي**" و"**تقطة الغليان**"، واستمر بتلقي الدعم المعنوي من كوبريك في مهنته كمخرج سينمائي.

كان كوبريك في صدد اتخاذ قرار جريء وخطير حول تحويل رواية "الإنذار الأحمر" إلى كوميديا. لقد تقبل رواد السينما في أمريكا المخرج والكاتب الهجائي الاجتماعي (بريستون ستيرجز) الذي ظهر في الأربعينيات واشتهر بسرعة الخاطر والروح المرحة، ومع ذلك ظل كثيرٌ من المواضيع يعتبر محظوراً ومحرماً. لقد هيمنت مخاوف استعمال القنبلة الذرية على الشعوب في الأربعينيات والخمسينيات. ثم جاءت مرحلة الحرب الباردة في أوائل الستينيات بين الاتحاد السوفيتي والولايات المتحدة لتجسد مخاوف الإبادة النووية في أذهان العالم. ومع أن فترة الستينيات شكلت نقلة نوعية في السينما الأمريكية وغيرت من طبيعة الأفلام فيها، لم تجرؤ الاستوديوهات عام ١٩٦٣ على

خرق المعتقدات السابقة. ومعظم الأفلام في تلك الفترة كان هدفها التسلية. ولم يكن مرجحا لفكرة كوميديا عن حرب نووية أن تلقى الترحيب على الصعيد الاجتماعي.

قال كوبريك لـــ (جين د. فيليبس): "إن فكرة صنع كوميديا مروعة قد خطرت ببالي في الأسابيع الأولى من العمل في كتابة السيناريو. اكتشفت أن عملية اكتساء العظم باللحم وتخيل المشاهد بشكلها الكامل ستجعل المرء ينظر للموضوع على أنه سخيف أو متناقض ظاهريا وليس مضحكا. وهذه الأشياء قريبة جدا من جوهر مشاهد الفيلم ككل."

وقال كوبريك أيضا لـــ (جوزيف غيلميس): "لقد بدأت السيناريو بهدف إظهار الفيلم كمعالجة جادة لمشكلة نشوب حرب نووية عن طريق الخطأ أو بشكل غير مقصود. وعندما حاولت تخيل المواقف التي تجري فيها الأحداث، بدأت تتوالى في ذهني أفكار غير مضحكة بسبب سخافتها وحاولت نبذها وحدثت نفسي قائلا 'لا .. لا يمكنني أن أفعل ذلك .. فهذا سيثير الضحك لدى المشاهدين.' ولكن بعد مضي شهر واحد أو أكثر بقليل، أدركت أن تلك الأفكار التي طرحتها جانبا هي أكثر الأشياء واقعية. إن أسخف فكرة تخطر ببال المرء هي استعداد قوتين نوويتين لإبادة الجنس البشري وكافة أشكال الحياة بسبب خطأ غير مقصود تثيره النزاعات السياسية، وهو سبب قد تراه الأجيال القادمة تافها كما ننظر اليوم إلى تفاهة الصراعات اللاهوتية في العصور الوسطى."

"لذلك تبادر إلى ذهني أني أعالج المشروع بالطريقة الخطأ. واستنتجت أن أفضل طريقة لسرد القصة هي اللجوء إلى الكوميديا السوداء أو الكوميديا المروعة حيث تتجسد أكثر الأمور إثارة للضحك وهي بالفعل لبّ المواقف المتناقضة ظاهريا وتجعل اندلاع حرب نووية أمرا محتملا. إن معظم المواقف الفكاهية في **الدكتور سترينجلاف** تنشأ من تصوير سلوك الحياة اليومية في وضع مروع يشبه الكابوس. ومثال على ذلك الموقف الذي ينسى فيه رئيس الوزراء الروسي أثناء حديثه على الخط الساخن مع الرئيس الأمريكي رقم هاتف قيادة رئاسة أركان الجيش الروسي، فيقترح على الرئيس الأمريكي أن يجرب العثور على الرقم عبر اللجوء إلى استعلامات مدينة أومسك الروسية؛ أو الموقف الذي يحاول فيه ضابط أمريكي منع ضابط بريطاني من خلع آلة الكوكا كولا انطلاقا من حرصه على سلامة الممتلكات الخاصة عندما يحاول البريطاني الحصول على بعض القطع النقدية ذات الفئة الصغيرة للاتصال بالرئيس وإخطاره بالأزمة التي تحل في قاعدة القيادة الجوية الاستراتيجية."

كان كوبريك بحاجة إلى عقل مخرب ومراوغ من أجل إفساد عنصر الجدية في "الإنذار الأحمر"، وهذا العقل لا يملكه سوى شخص فوضوي ثائر على النظام القائم ولديه المقدرة على إيجاد النواحي الكوميدية الهجائية في أكثر المواضيع فتكاً : الحرب النووية. لذلك كان كوبريك بحاجة إلى مواهب (تيري سذرن) الكوميدية الذي ألف كتاب "الحلوى" و"الراية والتخريم". كان (سذرن) كاتباً متشرباً بالكوميديا السوداء وعرف عنه إسرافه في معاقرة الخمر والمخدرات وكان خجولا لايحب الحديث عن نفسه، ولكنه في نفس الوقت كان مميزا في أسلوبه الأدبي وترك بصماته على العديد من الأعمال الأدبية والمشاريع السينمائية والتلفزيونية، أبرزها "**الرحلة السهلة**" و"**المحبوبة**" و"**بث حي في ليلة السبت**". سمع كوبريك عن (سذرن) من مصدرين: الأول من نسخة كتابه "المسيحي السحري" الذي وزعه (بيتر سيللرز) كهدية لأصدقائه؛ المصدر الثاني كان (بوب غافني) الذي قرأ مؤلفات (سذرن) واطلع كوبريك على هذا الكاتب ذي الخيال الخصب.

مع أن كوبريك كان يعالج فكرة الإبادة النووية للعالم كموضوع كوميدي هجائي لكنه تعمق في الأبحاث التي قرأها عن هذا الموضوع. بعد إصدار "**الدكتور سترينجلاف**"، قال مصمم الفيلم (كين آدم) لـــ (إيلين دندي) التي تكتب لصالح مجلة (غلامر): "لقد انغمس كوبريك جدا في فكرة هذا الفيلم لدرجة أنني عندما التقيت به لنبحث التفاصيل المتعلقة بالفيلم، تحدث بإسهاب عن نواحي نظام الأمان في حال اندلاع حرب مدمرة والأعداد الهائلة من الضحايا والاتجاهات الجيروسكوبية ومنظومات CRM-١١٤[*] وغيرها من المواضيع الاختصاصية. في الحقيقة لم أستطع فهم تلك الأشياء التي تحدث عنها كوبريك."

قام كوبريك بدراسة ٤٦ كتابا يبحث في الأسلحة النووية والأمور المتعلقة بها. ومن أبرز الكتب التي قرأها "آثار الأسلحة النووية" و"الاستراتيجية العسكرية السوفيتية" و"وسيلة الإنسان لملاقاة حتفه" و"أسباب الحرب العالمية الثالثة" و"تكتيك الحرب النووية". كما قرأ بإمعان أعمال أبرز الباحثين في الاستراتيجيات النووية أمثال (هيرمان كاهن) و(توماس شيلنغ) و(إدوارد تيللر) المعروف بلقب "أبو القنبلة النووية". وقرأ كوبريك أيضا أبحاث كثيرة ذات صلة بعلم الذرة والسلاح النووي كتبها مشاهير العلماء والمفكرين مثل (برتراند راسل) و(إيريك فروم) و(برونو بيتليهم) و(ألبرت أنشتاين) و(ليوبولد إنفيلد). واطلع على

(*) (CRM-١١٤: نظام تدريبي يعتمد على المعلومات الضرورية التي تقلل من احتمال حدوث الأخطاء من جانب الطيار أثناء الطيران.) (المترجم)

مصادر أخرى وكتب تابعة لسلاح الجو والجيش والقوى البحرية، إضافة إلى بعض المطبوعات العلمية مثل (الصواريخ) و(نشرة علماء الذرة) و(تقرير الحرب والسلم)، وكمية كبيرة من الكتب التي تتحدث عن الحرب النووية. احتفظ كوبريك أيضا في مكتبه بمضرب وكرة وقفاز بيسبول دلالة على استعداده لممارسة هذه الهواية التي استمتع بها أثناء إخراج فيلم "**سبارتاكوس**".

كان مصمم الإنتاج (ريتشارد سيلبرت) يجلس في مكتبه مع المخرج (جون فرانكنهيمر) يعملان على مشروع فيلم "**المرشح المنشوري**" عندما اتصل كوبريك هاتفيا للحديث مع (سيلبرت). كانت آخر مرة تحدث فيها الرجلان عام ١٩٥٢ في موقع تصوير المسلسل التلفزيوني "**تماذج**". طلب كوبريك من (سيلبرت) أن يقوم بتصميم فيلمه الجديد خصوصا أن (سيلبرت) قد ذاع صيته كواحد من أشهر مصممي الأفلام السينمائية في تلك الفترة كان آخرها "**إشراق المرعى**" للمخرج (إيليا كازان). ويذكر (سيلبرت) ما قاله كوبريك في مكالمته الهاتفية: "لدي سيناريو رائع كتبه تيري سذرن سأرسل لك نسخة عنه وحين تعود إلى نيويورك بعد إنجاز عملك في **المرشح المنشوري** سنعمل سوية على مشروع فيلمي الجديد." لقد قرأت سيناريو **الدكتور سترينجلاف** الذي أرسله كوبريك. كان رائعا. لقد أمضيت بعدها مع كوبريك قرابة ثلاثين يوما نجلس في المقاهي كل يوم نحاول إيجاد الطريقة المناسبة لصنع هذا الفيلم الرهيب في نيويورك. لم يكن لدينا استوديو كبير يتسع لشاشة كبيرة وآلة عرض. كنا نعرف شخصا لديه قاعة عرض لكن كوبريك أراد استعمال شاشة عرض قياس ١٥٠ قدماً. حاولنا اللجوء لوكالة ناسا الفضائية، إلا أنهم رفضوا التعاون معنا. ثم توصلنا بعد اجتماعات متكررة إلى نتيجة مفادها بأن صنع الفيلم في نيويورك أو حتى في الولايات المتحدة أمر شبه مستحيل. فوافقني ستانلي الرأي وانطلق إلى إنجلترا ولم يرجع بعدها أبدا إلى الولايات المتحدة. لقد طور كوبريك أول أهم طاقم عمل في المؤثرات البصرية في العالم، ولم يواجه المتاعب في تعاون سلاح الجو الملكي البريطاني وقاذفات القنابل البريطانية بعكس ما واجهناه مع وكالة ناسا الأمريكية. لقد استطاع كوبريك بناء كل المؤثرات البصرية التي رغب بها في إنجلترا."

إن المباحثات المطولة التي أجراها كوبريك مع (سيلبرت) بالإضافة إلى العوامل الاقتصادية التي دفعت به سابقا لصنع فيلم "**لوليتا**" في إنجلترا جعلته يعود ثانية إلى المملكة المتحدة لإنتاج فيلم "**الدكتور سترينجلاف**".

راودت كوبريك بعض المخاوف قبل بدء تصوير الفيلم لأنه كان يخشى مواجهة متاعب جديدة مع الجمعية السينمائية الأمريكية، خصوصا بعد تجربته المريرة في الحصول على ترخيص توزيع فيلم "**لوليتا**". لذلك أرسل كوبريك في ١١ كانون الثاني ١٩٦٣ نسخة من سيناريو "**الدكتور سترينجلاف**" إلى رئيس الجمعية السينمائية الأمريكية (جيوفري شرلوك) ليخبره بأنه سيباشر التصوير في ٢٨ كانون الثاني. وأعرب كوبريك بشيء من السخرية عن أمله في أن التعامل مع سيناريو "**الدكتور سترينجلاف**" سيكون أسهل من سيناريو "**لوليتا**"، وقال لـــ (شرلوك) أنه يتطلع قدما لاستلام رده حول الموضوع.

قرأ (شرلوك) سيناريو "**الدكتور سترينجلاف**" وبعث برسالة جوابية إلى كوبريك بتاريخ ٢١ كانون الثاني عبر فيها عن قلقه إزاء هذا العمل الهجائي الذي يشمل رئيس الولايات المتحدة الأمريكية والقوات المسلحة الأمريكية أيضا وشكك في تقبل الجمهور لهذا الفيلم. كما أخبر كوبريك بأنه سيطلب مشورة أعضاء مجلس الإدارة بخصوص اللغة التجديفية التي يزخر بها السيناريو الذي كتبه كوبريك و(بيتر جورج) و(تيري سذرن). وقال (شرلوك) بصراحة أنه لا يقبل استعمال كلمات مثل (الجحيم ..) و(اللعنة ..) التي تتكرر طوال السيناريو، وأخبر المخرج أيضا أن عبارة (أبناء العاهرة الملعونين ..) الواردة في السيناريو مرفوضة قطعا. كما أرفق (شرلوك) رسالته قائمة بالفقرات التي شعر بأنها ستثير المتاعب وحذر كوبريك أن لا يكون لباس السباحة البيكيني الذي ترتديه الأنسة (سكوت) سكرتيرة (بك تيرغيدسون) فاضحا. وأكد أيضا على ضرورة حذف الإشارة إلى استخدام الواقي الجنسي في مشهد تجري أحداثه في الطائرة التي تقوم بالمهمة. وحرص (شرلوك) على تأكيد مخاوفه من خاتمة الفيلم حيث تظهر لقطات تتضمن الرئيس الأمريكي أثناء تبادل رمي فطائر الحلوى. ونصح كوبريك أن يستثني الرئيس من هذا المشهد.

عالج كوبريك النقاط التي أشار إليها (شرلوك) ووجه له خطابا بتاريخ ١١ شباط ليبدد مخاوفه حول الموضوع. قال كوبريك بما أن أحداث الفيلم تجري في فترة مستقبلية غير محددة فإن ذلك من شأنه أن يستبعد المشاكل الأخلاقية وارتباطها بالإدارة الأمريكية الحالية. وشرح كوبريك في رسالته أنه وثق فيلمه ببيانات صادرة من مسؤولين حكوميين، ذكر منها على سبيل المثال البيان الذي أدلى به الرئيس (جون ف. كنيدي) في الأمم المتحدة بقوله: "إن كل الرجال والنساء والأطفال يعيشون تحت ظل سيف داموكليز النووي المعلق بأرفع الخيوط التي قد تنقطع في أية لحظة عن غير قصد أو حسابات خاطئة أو

بدافع الجنون." وأخبر (شرلوك) أيضا أنه يحاول حذف أكبر قدر ممكن من كلمات (الجحيم) و(اللعنة) لكنه أوضح أن استعمال تلك الكلمات في بعض المواضع أمر لا مفر منه. وأكد لرئيس الجمعية السينمائية الأمريكية بأن البيكيني في "**الدكتور سترينجلاف**" لن يكون فاضحا، وأن الإشارة إلى استعمال الواقي الجنسي يمثل لحظة حية من الواقع سيقر بها الجمهور حتما.

وبالإشارة إلى المشهد ٧٤، استغرب كوبريك السبب الذي يدعو للقلق جراء مشهد تبادل رمي فطائر الحلوى. وختم كوبريك رسالته مؤكدا لـــ (شرلوك) أن كافة النقاط التي أثارها ستنال رضاه حتما في النسخة المنجزة من الفيلم.

رد (شرلوك) في ٢٠ شباط برسالة جوابية لكوبريك قال فيها: "لقد أثبت منذ فترة وجيزة مقدرتك الكاملة على معالجة أصعب المواضيع الشائكة. إذا كنت واثقا من أن المادة التي ستعرضها على الشاشة خالية من أية إساءة، فإن ذلك كاف بالنسبة لنا."

تشجع كوبريك و(تيري سذرن) من الموقف الإيجابي الذي عبر عنه رئيس الجمعية السينمائية الأمريكية وتابعا بشكل حثيث تحويل "الإنذار الأحمر" إلى كوميديا سوداء مفرطة في ازدرائها. كان كوبريك يطرح الأسئلة على هذا الكاتب ذي العبقرية المخبولة ليطور حوارا فظيعا ويختلق المواقف الشاذة في غرابتها ليكتمل بذلك سيناريو الفيلم.

ومن أجل صياغة الحوار في الموقف الذي يقول فيه (بك تيرغيدسون) للرئيس الأمريكي أنه من المحتمل أن تفقد الولايات المتحدة بين عشرة وعشرين مليون من سكانها لكنها ستفوز بالحرب، استشهد كوبريك بالفلسفة التي قرأها حول هذا الأمر في المجلات والمطبوعات العسكرية. إن حماقة تفكير (تيرغيدسون) وثرثرته حول كسب الحرب النووية كانت بالنسبة لكوبريك الخلاصة الوافية التي تهيمن على الأفكار العسكرية حول المواجهة النووية.

كان كوبريك يقيم في (نايتسبريدج) بلندن أثناء عمله في سيناريو "**الدكتور سترينجلاف**" وكان (تيري سذرن) يصل في الساعة الخامسة فجرا ويجلس في المقعد الخلفي من سيارة كوبريك وينكب على عمله، بينما يقود سائق سيارة كوبريك متجها إلى استوديوهات (شيبرتون). كان كوبريك و(سذرن) يعملان في السيارة بالاستعانة بألواح قابلة للطي مثبتة على ظهر مقعد السيارة لتكون بمثابة طاولة توضع عليها الأوراق. ويسدل كوبريك الحاجز الفاصل بين السائق والركاب، وبذلك يحصل كوبريك و(سذرن)

على الخصوصية وكأنهما في مكتب متحرك. وكأي تعاون عظيم الشأن لا يعرف تفاصيله سوى المشاركين فيه، فإن روح الدعابة الشيطانية والكئيبة المتأصلة في كوبريك (التي نشأت معه في شوارع برونكس ومدينة نيويورك) بالإضافة إلى طبيعته في التهكم والسخرية اندمجت جميعها مع الصفات ذاتها الموجودة في (سذرن)، فكانت النتيجة كوميديا هجائية خشنة تستهدف التركيبة الصناعية العسكرية السياسية.

لجأ كوبريك إلى (كين آدم) من أجل تصميم إنتاج "**الدكتور سترينجلاف**". ولد (آدم) في برلين وتعلم في إنجلترا حيث عمل كمهندس معماري. وخلال الحرب العالمية الثانية أصبح طيارا في سلاح الجو الملكي البريطاني. ثم بدأ مهنته اللامعة كمصمم للأفلام السينمائية بعيد الحرب. نال (آدم) ترشيح جائزة الأوسكار عام ١٩٥٥ عن عمله في فيلم " **٨٠ يوم حول العالم**" مع "أبو التصميم الإنتاجي" (ويليام كاميرون مينزييس). وعمل (آدم) أيضا مع مخرجين لامعين أمثال (جون فورد) و(جاك تورنر) و(روبرت آلدريتش)، وقام بتصميم أول فيلم جيمس بوند "**الدكتور لا**" الذي شاهده كوبريك وأعجب به جدا، فرتب لقاء مع (آدم) ليبحث معه فيلمه الهجائي الذي يتحدث عن فناء العالم.

اعتاد مصممو الإنتاج والمديرون الفنيون في أيام السينما الأولى وخلال الخمسينيات أيضا تصميم الديكورات الداخلية دون سقف كي يتسنى لمدير التصوير إعداد الإضاءة من الجهة العلوية والجانبية لموقع التصوير. إلا أن حفنة من المخرجين فقط لجؤوا لاستعمال سقف يغطي تلك الديكورات في نفس الفترة، مثلما فعل (أورسون ويلز) في العديد من أفلامه وخصوصا "**المواطن كين**". كان استعمال السقف في الاستوديو يتيح استخدام الزوايا المنخفضة في التصوير ويتطلب مصادر للإضاءة. وقد أخبر كوبريك مصمم الفيلم (كين آدم) أنه يرغب باستعمال السقف في كل ديكورات "**الدكتور سترينجلاف**" لأنه يريد من المصور استخدام مصادر إضاءة دون تسليط الضوء من الجهة العلوية. وأطلق هذا المفهوم العنان لمخيلة (آدم) فصنع هياكل معمارية درامية كأساس للتصميم في الفيلم.

استعمل (آدم) اللوحات المجردة لتطوير أفكاره من أجل تصميم الديكورات الرئيسة في غرفة العمليات الحربية. كانت فكرته الأولى هي تصميم مدرج بحيث يحتل السطح الثاني من هذا المدرج غرفة زجاجية كمقر للقيادة. تحمس كوبريك جدا عندما شاهد اللوحات التي رسمها (آدم) لهذا الغرض. وحين شعر (آدم) أن فكرته نالت موافقة كوبريك، تابع عمله وطلب من أعضاء فريقه صنع الرسومات اللازمة لبناء الديكور.

قلّب كوبريك هذه الفكرة في رأسه لمدة أسبوعين أو ثلاثة ثم أتى إلى قسم التصميم ليخبر (آدم): "كين .. هل تعرف أن هذا السطح الثاني من المدرج بحاجة إلى ٦٠ أو ٧٠ ممثل كومبارس للجلوس طوال الوقت. ولكن ماذا ستكون مهمتهم؟ ربما كان ذلك مكلفا. أريد منك أن تستنبط فكرة أخرى."

يذكر (آدم): "صعقني تعليقه. ولكن بعد أن هدأ روعي، برقت الأفكار في ذهني مجددا. كان ستانلي يأتي كل يوم ويقف خلفي عندما أرسم لوحات التصميم. ثم تبادر إلى ذهني مفهوم المثلث وأعجب كوبريك بالفكرة. ثم أتى الجواب حين قال 'إن فكرة المثلث جيدة ولكن ما هي المواد التي تفكر باستعمالها لتجسيد الديكور؟' فقلت 'الإسمنت، مثل ملجأ القنابل.'"

نشأ تعاون فريد من نوعه بين (آدم) وكوبريك. فـ (آدم) كان مصمماً ذا خيال واسع ويتمتع بخبرة معمارية جيدة ويحب تكثيف الواقع. أما كوبريك فهو مخرجٌ يستفسر عن كل صغيرة وكبيرة ويطلب الأساس المنطقي لكل التفاصيل في أفلامه. أدرك (آدم) أن الطاولة التي يجلس عليها الرئيس الأمريكي ومعاونيه يجب أن تكون كبيرة ودائرية. عندما شاهد كوبريك تصميم الطاولة طلب من (آدم) تغطيتها بنسيج أخضر اللون مع أن الفيلم سيجري تصويره بالأبيض والأسود وقال "يجب أن تبدو كطاولة البوكر حيث يجلس الرئيس والسفير الروسي والجنرالات يلعبون البوكر للمقامرة بمصير العالم."

حاول كوبريك و(آدم) إيجاد مادة لوضعها عند الحافة السفلية من الديكور ذو الشكل المثلثي، فقال كوبريك لـ (آدم): "ما رأيك لو وضعنا بوفيه كبيرة كي تستطيع شخصيات الفيلم تناول الشطائر والقهوة والمشروبات عن طريق الخدمة الذاتية؟ – ربما استلهم الفكرة من تلك الليلة التي عمل فيها مع (جيمس ب. هاريس) على السيناريو عندما كان يأخذ طابع دراما نووية جادة.

بعد الانتهاء من بناء ديكور غرفة العمليات الحربية في استوديوهات (شيبرتون)، كان طول الغرفة ١٣٠ قدماً وعرضها ١٠٠ قدماً وارتفاعها ٣٥ قدماً، بينما احتلت طاولة الرئيس وجنرالاته – حيث يقررون مصير العالم – مساحة ٣٨٠ قدماً مربعاً.

استخدم كوبريك في "**الدكتور سترينجلاف**" المصور (غيلبرت تايلور) الذي استدعاه سابقا لتصوير اللقطة الافتتاحية حينما قام (همبرت) بطلاء أظافر قدمي (لوليتا). لقد تحكم

كوبريك بناحية الإضاءة وصور بنفسه في لقطات الكاميرا المحمولة خلال الهجوم على قاعدة (بيربلسون) الجوية وداخل قاذفة القنابل المدمرة.

وصف (آدم) كوبريك بأنه مصور لامع وقد احتاج لمصدر إضاءة مثل نافذة أو ما شابه ضمن الديكورات الداخلية. ويذكر (آدم): "قمت بتصميم مصباح دائري الشكل ذي توهج عالي، وكنا نجلس في مكتبي نختبر مصدر الإضاءة هذا على عمليات التصوير. أجلس على الكرسي واضعاً مصباح التصوير الفوتوغرافي ذا التوهج الشديد على مسافة معينة كي نرى شدة الضوء على وجهي. وقرر ستانلي استعمال نفس نسبة الإضاءة لكافة المجتمعين على طاولة الرئيس. في الحقيقة لم يأت المصباح الدائري الذي استعمله كوبريك عن طريق المصادفة وإنما نتيجة بحث وجهد مضن."

طلب كوبريك مرة ثانية من (بيتر سيللرز) التمثيل في فيلمه الجديد نظرا للمواهب الفنية التي تمتع بها هذا الممثل إضافةً إلى قدرته على لعب دور شخصيات متعددة. ففي فيلم **"لوليتا"** لعب (سيللرز) دور شخصية واحدة ولكن بأشكال وهيئات مختلفة. أما في **"الدكتور سترينجلاف"** أراد كوبريك من (سيللرز) أن يلعب الأدوار الثلاثة الرئيسة في الفيلم. تردد (سيللرز) بدايةً في قبول مهمة تأدية الأدوار المتعددة لأنه شعر بأن هذا نوع من التحايل وأن المشاهدين سيقومون بمقارنته مع (أليس غينيس) الذي لعب دور شخصيات متعددة في فيلم **"قلوب طيبة وأكاليل المجوهرات"**. لكن كوبريك أقنعه بأنه لن يجد ممثلا موهوبا مثله قادراً على لعب دور الرئيس (ميركن مفلن) والعقيد الطيار (ليونيل ماندريك) التابع لسلاح الجو الملكي البريطاني (حيث يضع أنفا اصطناعيا ليأخذ شكل الشخصية المطلوبة) بالإضافة لدور (الدكتور سترينجلاف) نفسه. وبمعنى آخر، أراد كوبريك من (سيللرز) أن يلعب الأدوار الرئيسة الثلاثة معا.

تقاضى (سيللرز) أجرا عن الأدوار الثلاثة قدره مليون دولار. قال كوبريك مازحا: "لقد حصلنا على ثلاث ممثلين بأجر ستة ممثلين". لم يتمكن (سيللرز) من مغادرة إنجلترا في تلك الفترة بسبب ارتباطه بإجراءات طلاقه من زوجته. وأخبر كوبريك الصحافة أن هذا هو السبب الذي جعله ينتج الفيلم في إنجلترا، لكن في الواقع لم يكن ذلك سوى أحد العوامل وراء صنع الفيلم هناك، لأن الناحية الاقتصادية كان لها دور كبير في هذا الموضوع. فقد استطاع كوبريك صنع فيلم **"لوليتا"** في إنجلترا بميزانية بسيطة، كما أنه أحب العمل مع الفنيين والممثلين البريطانيين. علاوة على ذلك، شعر كوبريك وزوجته

(كريستيان) بالتوتر المتزايد في العيش بمدينة نيويورك وكانا يبحثان عن مكان ألطف لتنشئة الأسرة.

كان الممثل المسرحي (جيمس إيرل جونز) يؤدي أدوارا مسرحية متعددة عام ١٩٦٣ وقد حضر كوبريك مسرح نيويورك بارك المركزي لمشاهدة (جورج سي. سكوت) يلعب دور (شايلوك) في مسرحية شكسبير "**تاجر البندقية**". كان (جونز) يمثل في نفس المسرحية بدور أمير المغرب. وقال (جونز) في مذكراته أن كوبريك قال: "سآخذ هذا الممثل أيضا." وبذلك حصل (جونز) على أول دور سينمائي في مهنته حيث اتخذ شخصية الملازم (لوثار زوغ) في فيلم "**الدكتور سترينجلاف**"، بينما أخذ (سكوت) دور الجنرال (بك تيرغيدسون).

تعين على (سيللرز) أن يلعب في أحد المشاهد دور الرائد (تي. جي. كينغ كونغ)، الضابط المسؤول عن قاذفة القنابل بي-٥٢ التي تولت مهمة إلقاء القنبلة الذرية. حاول (سيللرز) ولمدة أسبوع جاهدا أن يؤدي الدور لكنه لم يتمكن من إتقان لكنة أهالي تكساس. كما أن هذا الدور تطلب الكثير من اللياقة البدنية بسبب المشاهد التي يعدو فيها الضابط (كونغ) بسرعة في أرجاء الطائرة. ولكن في النهاية لوى (سيللرز) كاحله أثناء التمثيل ولم يتمكن من أداء الدور الرابع الذي أسند إليه في فيلم "**الدكتور سترينجلاف**". وشعر كوبريك أن (سيللرز) تسبب في أذية نفسه بدافع اللاوعي بما أنه كان أصلا لايرغب بأداء الدور. وعلى أي حال سُرَّ كوبريك من موهبة (سيللرز) الفذة وإمكانياته الإبداعية التي ظهرت في الشخصيات الثلاث التي لعب دورها في الفيلم. وقرر كوبريك أخيرا استئجار خدمات ممثل آخر يلعب دور الرائد (كونغ). وفي إحدى الليالي كان مصمم الإنتاج (كين آدم) عائدا من استوديوهات (شيبرتون) مصطحباً كوبريك معه في سيارته ليوصله إلى المنزل فتبادر إلى ذهنه شخص مناسب ليلعب دور الضابط (كونغ). فالتفت كوبريك إلى (آدم)، وهو سائق ماهر يهوى سيارات السباق" وقال: "أنا أعرف الكاوبوي الذي تتحدث عنه وسأتصل به هذا المساء." ويذكر (آدم): "كنت أنجزت للتو بناء الحجرة الخاصة التي ستوضع فيها القنبلة بالطائرة. وخطر ببال ستانلي فكرة قيام راعي بقر بامتطاء القنبلة النووية وكأنها جواد غير مروض."

قال (سليم بيكنز) لصحيفة نيويورك تايمز: "تلقيت مكالمة هاتفية من لندن حيث يقومون بالتصوير في مزرعتي بالقرب من فريسنو يوم الجمعة يسألونني إذا كنت متفرغا

للعمل في تلك الفترة. كنت متفرغا آنذاك. وذهبت إلى دائرة الجوازات لأحصل على جواز سفر ثم توجهت مسافرا إلى لندن يوم الاثنين. لم يعرض علي كوبريك شيئا من اللقطات التي جرى تصويرها في الفيلم وقال لي فقط 'حاول جهدك في أداء هذا المشهد وسيكون كل شيء على ما يرام.' وبالفعل كان مشهدا رائعا."

إن الاسم الحقيقي لـ (سليم بيكنز) المولود في (كينغزبرغ) بكاليفورنيا هو (لويس ليندلي ج. ر.) لكنه اتخذ لقب (سليم بيكنز) كاسم فني مستعار عندما بدأ مهنة التمثيل كمهرج في ملعب لمباريات الكاوبوي في الثلاثينيات. ثم أصبح محترفا في امتطاء الثيران والجياد غير المروضة. واستخدم كوبريك براعة (بيكنز) في هذه الرياضة في ذروة فيلم "**الدكتور سترينجلاف**" حين يمتطي الضابط (كونغ) القنبلة النووية ويوجهها إلى هدفها المحتوم. لقد ظهر (بيكنز) في العديد من أفلام هوليوود عن الغرب الأمريكي وعمل مع (مارلون براندو) أيضا في فيلم "**جاكس الأعور**" بعد أن تخلى كوبريك عن مهمة الإخراج في ذلك المشروع.

عندما وصل (بيكنز) إلى إنجلترا، قررت نقابة الممثلين المحليين عدم منحه إذن بالعمل ولم يسمح له بمغادرة الطائرة إلا بعد سلسلة من المفاوضات. دخل (بيكنز) موقع التصوير في استوديوهات (شيبرتون) يعتمر قبعة ضخمة ويرتدي سترة رعاة البقر وجزمة من جلد التمساح ذات كعب عالي ينتعلها عادة رعاة البقر.

عندما قرر كوبريك أن يقوم الضابط "الكاوبوي" (كونغ) امتطاء القنبلة في الطائرة باتجاه هدفها الأرضي وكأنه يركب حصانا غير مروض ترتب على (كين آدم) إعادة تصميم الديكور بشكل تفتح فيه أبواب حجرة القنبلة في الطائرة بالإضافة للمؤثر البصري اللازم لإنجاز هذه اللقطة. ويذكر (آدم): "شعرت بالبؤس لأن إنجاز التصوير كان سيستغرق كما هو مقرر له ولم أتمكن من إيجاد الطريقة لفتح الباب الذي ستطلق منه القنبلة." قام (آدم) بتقديم (وولي فيفرز) إلى كوبريك بصفته أحد مشاهير الفنيين البريطانيين في شؤون المؤثرات الخاصة. تعلم (فيفرز) مهنته بالعمل مع (كوردا برذرز) في فيلم "**أمور قادمة**" كما عمل لعدة سنوات في استوديوهات (شيبرتون).

يذكر (آدم): "أخبرت وولي بالمشكلة التي أواجهها في تصميم باب حجرة القنبلة في الطائرة. فقال 'أمهلني ليلة واحدة وسأفكر بالحل وسأقترح ما يجب فعله صباح الغد.' وبالفعل خرج وولي بفكرة بسيطة جدا تتمثل في التقاط صورة فوتوغرافية ثابتة لديكور

حجرة القنبلة ثم صنع فتحة الباب باقتطاعها من الصورة الثابتة. وضعنا القنبلة بحجمها الكامل في الاستوديو وركب فوقها سليم بيكنز وصورنا المشهد."

كان الملازم (زوغ) في السيناريو الأصلي العضو الوحيد في الفريق الذي تساءل عن الهدف الوطني من هذه المهمة، لكن سطوراً عديدة حذفت من حواره قبل أن يجري التصوير. واستاء (جونز) لهذا الحذف واعتبر أنه فقد عنصرا هاما من أداء الشخصية ولم يحصل على جواب شاف من كوبريك حول حذف هذا الجزء من الحوار.

أخذ (ستيرلنغ هايدن) دورا ثانيا في أفلام كوبريك، حيث ظهر للمرة الأولى في فيلم "**القتل**". أما دوره في شخصية الجنرال (جاك د. ريبر) في فيلم "**الدكتور سترينجلاف**" شكل تحديا عاطفيا كبيرا بالنسبة له. ويذكر (هايدن): "كان يومي الأول في التصوير عبارة عن عملية عذاب. فقد كنت عصبيا وخائفا ومتوترا واضطررت إلى إعادة اللقطة ٤٨ مرة. وتوقعت أن ينفجر كوبريك غضبا لكنه عوضا عن ذلك كان لطيفا فهدأ من روعي وأقنعني بأن الخوف الظاهر في عيني يساعد الشخصية على أداء دورها."

أما (جورج سي. سكوت) فقد ظهر في أفلام مثل "**الشجرة المعلقة**" و"**تشريح المجرم**" و"**المحتال**" و"**قائمة المراسل أوريان**". لكن العمل مع المخرجين (ديلمر ديفز) و(أوتو بريمنغر) و(روبرت روسن) و(جون هوستون) لم يعدّ (سكوت) للعمل مع ستانلي الذي كان يهوى الكمال في أفلامه. ويقول (سكوت): "إن ستانلي يفرط في العناية بالتفاصيل ويكره كل شيء يكتبه بنفسه. إنه جاد بشكل لا يصدق، لكنه يتمتع بروح الفكاهة السوداء. وأعتقد أنه إنسان موسوس. كنا نجتمع كل صباح من اجل إعادة كتابة العمل الذي أنجزناه. إنه يهوى الكمال في مهنته ودائما غير راض عن كل شيء يجري في موقع التصوير. دائم السيطرة هو كوبريك في شؤون عمله وفي نفس الوقت متسامح ولا يوجّه الإهانات إلى أحد."

اعتاد كوبريك أن يلعب الشطرنج مع الممثلين أو العاملين في الفيلم خلال فترات الاستراحة في التصوير. وقد لعب معه (جورج سي. سكوت)- الذي كان بدوره لاعب شطرنج جيد- عدة مرات لكنه لم يكسب أية جولة. اعتبر كوبريك الفوز في لعبة الشطرنج كميزة في توجيه الممثل. وقال كوبريك لـ (ميتشل سيمنت): "إذا اعتبر المرء نفسه لاعبا جيدا في الشطرنج، فإنه ولا شك سيحترم الأشخاص الذين يتغلبون عليه."

لقد تذمر كوبريك من النظام البريطاني وتساهله مع "جاك بايلر" محرر مجلة (فارايتي) خلال تصوير فيلمه "**الدكتور سترينجلاف**" بالرغم من استمتاعه بالعمل في

بريطانيا. "الشيء الوحيد الذي أزعجني في بريطانيا هو صعوبة حصول موافقة السلطات المعنية على العمل الإضافي بالنسبة للعاملين في مشروع في الفيلم، بالإضافة إلى استراحات تناول الشاي التي تكلف المنتج نصف ساعة من تصوير يوم كامل – ١٥ دقيقة في الصباح و١٥ دقيقة في فترة العصر. فمن أجل إبقاء طاقم العاملين لفترة إضافية – قد تكون أساسية جدا بالنسبة للإنتاج– يجب الدخول في إجراءات معقدة جدا وغير ضرورية."

علق كوبريك على احترامه الكبير لـ (بيتر سيللرز) قائلا: "إنه أنشط ممثل صادفته في حياتي. كنت أحضر للاستوديو الساعة السبعة صباحا لأجد بيتر سيللرز جاهزاً بانتظار بدء العمل وذهنه يتقد بالأفكار الجديدة."

"عندما يكون المرء مكتملا في احتراف مهنته ولا يفارق الإلهام أدائه– مثل بيتر– فإن الشيء الوحيد الذي يحد من أهمية عمله هو استعداده لانتهاز الفرص. وأعتقد بأن بيتر ينتهز كل الفرص المحتملة في الشخصية التي يلعب دورها. كما أنه يقدّر كل الأفكار الكوميدية التي قد يعدّها معاصروه أفكاراً غير مضحكة وتافهة. وهذا برأيي جعل عمل بيتر فريداً من نوعه ومهماً للغاية."

حاول (سيللرز) في بداية الأمر أداء دور الرئيس الأمريكي (ميركن موفلي) بحركات إيمائية عبر عنها بليّ رسغه ليبدو وكأنه إنسان سلبي تجاه المؤثرات الخارجية ويستعمل أداة طبية للاستنشاق عن طريق الأنف. وبعد تصوير عدة مشاهد طلب كوبريك من (سيللرز) أن يقوم الرئيس بإظهار العقلانية وسط هذه الفوضى. فأعاد كوبريك تصوير اللقطات مجددا ليظهر فيها (سيللرز) يؤدي دور الرئيس وكأنه إنسان متحرر محب للخير العام على شاكلة (آدلاي ستيفنسون).

توسع (سيللرز) في أدائه في بعض المشاهد عن طريق الارتجال. ففي المشهد الذي يتحدث فيه الرئيس هاتفيا مع رئيس الوزراء الروسي، أضاف (سيللرز) بعض العبارات إلى حواره الأصلي لكنه التزم بروح الحوار المكتوب في السيناريو في دور الجنرال (ماندريك).

قال كوبريك لـ (جين فيليبس): "لقد جرى إدخال تغييرات هامة في السيناريو أثناء التصوير عن طريق الارتجال."

اعتقد الكثيرين أن (سيللرز) لعب دور الدكتور (سترينجلاف) في كرسي المقعدين المتحرك بسبب التواء كاحله، لكن كوبريك و(سيللرز) اعتقدا بأن الشخصيات السياسية

صاحبة النفوذ تكون عقيمة في نواحٍ أخرى ووجدا أن استعمال المقعد المتحرك أداة مناسبة للدكتور المخبول. ولكن بعد مرور عدة سنوات على هذا الفيلم شاعت أقاويل كثيرة تتحدث عن نقاط الشبه بين الدكتور (سترينجلاف) والدكتور (هنري كسنجر)، الذي كان بروفسورا في جامعة هارفارد وألف كتابا عن الحرب النووية. لكن كوبريك و(سيللرز) لم يلتقيا بهذا الشخص الذي أصبح وزيرا للخارجية الأمريكية في عهد إدارة الرئيس نيكسون. وقال كوبريك لـــ (الكسندر ووكر): "ربما كانت لكنة سترينجلاف مستوحاة من عالم الفيزياء إدوارد تيللر الذي عرف باسم أبو القنبلة الهيدروجينية، مع أن تيللر من أصل هنغاري ولكنته لا تشبه اللهجة التي نطق بها بيتر أثناء أدائه لشخصية الدكتور سترينجلاف."

جرى بناء الديكورات والتصوير في استوديوهات (شيبرتون) ولكن في اللقطة التي تظهر القاعدة في منظر عام، قام (كين آدم) باستكشاف مطار لندن فوجد قسما يصلح لأن يكون قاعدة القيادة الجوية الاستراتيجية. أما قاعة الكومبيوتر فقد جرى تصويرها في منشأة IBM في لندن. وبالنسبة للمشاهد الخارجية للقاعدة حيث ينشب القتال بين القوات الأمريكية فيما بينها، فقد جرى تصويرها في فناء استوديوهات (شيبرتون) وتم استئجار الآليات العسكرية في هذا المشهد من شركات متخصصة بالمعدات العسكرية التي تفيض عن حاجة الجيش البريطاني.

ازداد إعجاب طاقم العاملين البريطانيين بمواهب كوبريك وطريقته في الإخراج. فقد وجد (فكتور ليندون) الشريك المنتج في فيلم "**الدكتور سترينجلاف**" العمل مع كوبريك وكأنه نوع من التحدي العسكري. وقد قال (ليندون) للروائية (إيلين دندي) التي تواجدت في استوديوهات (شيبرتون) لإعداد مقال لصالح مجلة (غلامر): "إن عقلي يعمل بسرعة مضاعفة مقارنةً بالمعتاد. فكوبريك لا يقتنع بأن هذا الشيء يمكن القيام به وذاك الشيء صعب إلا إذا رأى الدليل بأم عينه، وهذا يعني ترتيب الملاحظات والأجوبة لاستفساراته بكثير من الدقة والمنطق قبل عرضها على كوبريك لأنه يلح في التدقيق في التفاصيل والتأكد من صحتها. ودائماً يرزح الجانب الإبداعي في الفيلم تحت سيطرته. إن العمل مع كوبريك أمر مشجع. إنه يتمتع بعقلية لاعب الشطرنج المتفوق."

من جانبه، أخبر (كين آدم) الروائية (إيلين دندي) عن تركيز كوبريك المفرط أثناء العمل في موقع التصوير: "إنه تركيبة غريبة من برود الأعصاب والنشاط المفرط."

طلب كوبريك تغيير رقم الهاتف حين ازداد عدد المكالمات الواردة إلى (تيري سذرن) الذي وجد العمل مع كوبريك مثيراً وممتعاً. وعبر عن دهشته كيف يستطيع هذا المخرج التركيز الشديد على عمله ويتجاهل كل ما يجري حوله. وقال (سذرن) لـــ (إيلين دندي): "إنه يصب لنفسه كأساً من الشراب ثم يبدأ الحديث عن أمر معين وينسى احتساء شرابه. وذات مرة أعددت لنفسي مشروبا لكني لم أعثر على كأس فسألت ستانلي فيما إذا كان بحوزته كأس، فكان رده 'اشرب من الزجاجة مباشرة.' والمقصود أن الأمور الثانوية لا تشغل حيزا من تفكيره. ويمكنني القول أنه عبقري."

رغب كوبريك بأن تبدو كافة التقنيات العسكرية في الفيلم حقيقية وواقعية. بما أن الكوميديا السوداء هي الطريقة التي صنع بها كوبريك فيلمه، كان التعاون مع الجيش الأمريكي أمرا مستبعدا. لكن كوبريك و(آدم) وجدا الطريقة البديلة للبحث عن ما تعتبره الولايات المتحدة معلومات سرية حول الطائرة المستعملة في الحرب النووية. ويشرح (آدم): "من الغريب فعلا أنا حصلنا على كل المعلومات المطلوبة من مجلة (جينز) التي تعالج الشؤون الفنية في الطيران. لذلك استطعنا صنع نسخة مماثلة لطائرة بي- ٥٢ لكن الشيء الوحيد الذي لم نتأكد من صحته هو جهاز صغير معروف باسم CRM(*) بالإضافة إلى نظام الأمان. فخطرت لي فكرة استدعاء بعض عناصر سلاح الجو إلى موقع التصوير فذهلوا حين وقع نظرهم على صندوق الـــ CRM لأنه على ما يبدو كان مطابقا للجهاز الأصلي من حيث الشكل. ووجه لي كوبريك ملاحظة خطية قال فيها 'من الأفضل أن تحدد المصادر التي تطلع عليها لإجراء بحوثك وإلا سنتعرض للاستجواب.' في الواقع كانت معظم هذه المعلومات الفنية متوفرة في المطبوعات والمجلات العسكرية."

أعجب كوبريك جدا بمفاتيح لوحة تحكم القيادة في قمرة طائرة الـــ (بي - ٥٢) والمصطلحات التي يستعملها طاقم الطائرة الحربية. استطاع المدير الفني (بيتر مورتن) إيجاد لوحات تحكم تابعة لأحد الأجهزة الصناعية وزودها بمفاتيح وأزرار تشبه تلك المستعملة في الطائرات الحقيقية.

أما نماذج طائرة بي - ٥٢ فقد جرى صنعها بأحجام مختلفة كي تتناسب مع اللقطات الخارجية التي يجري فيها تصوير الطائرة أثناء التحليق. وقام (جون كرودسون)،

(*) (CRM وهو عبارة عن صندوق يحتوي على المعلومات الضرورية التي تقلل من احتمال حدوث الأخطاء من جانب الطيار أثناء الطيران.) (المترجم)

الذي حصل في الفيلم على لقب مستشار الطيران، بتصوير الخلفية اللازمة للمشاهد التي تحلق فيها قاذفة القنابل الثقيلة وذلك بتصوير اللقطات الجوية في منطقة بالنرويج أثناء ركوبه طائرة من نوع (ميتشل).

بالنسبة للخرائط الجدارية المعلقة في غرفة العمليات الحربية والمستعملة لتعقب مسار الطائرة التي تحمل القنبلة النووية، قام (آدم) وعناصر القسم الفني برسم خرائط بحجم لوح الرسم العادي ثم قاموا بتصويرها فوتوغرافيا وعملوا على تكبير حجم هذه الصور على ورق فوتوغرافي. قرر كوبريك و(آدم) بث الحياة في الرموز المتحركة التي تتعقب مسار الطائرة بشكل ميكانيكي وذلك بعد اكتشافهما أن استعمال الصور الفوتوغرافية لوحدها مع أجهزة عرض الصور على الشاشة يتطلب عددا كبيرا من تلك الأجهزة عيار ١٦ ملم، وهو مضيعة للوقت. قام القسم الفني بوضع مصابيح صغيرة خلف كل رمز وُغلفت هذه المصابيح بمادة بلاستيكية تدعى (بليكسيغالز) ووضع فوقها المادة الفيلمية الخاصة بالخرائط لكن حرارة المصابيح أدت إلى تآكل المادة الفيلمية وانفصلت مبتعدة عن الإطارات الخشبية المغلفة بمادة (البليكسيغالز). وتم حل المشكلة بوضع مكيفات هواء خلف شاشات الخرائط الكبيرة لتخفيض درجة حرارة المصابيح.

الأرضية السوداء اللامعة التي صممها (آدم) لغرفة العمليات الحربية كانت مصدرا لمتاعب أخرى. فقد استخدم (آدم) ألواح بطول ثمانية أقدام وعرض ستة أقدام مطلية بلون أسود لامع وضعت على أرضية غرفة العمليات الحربية التي احتلت مساحة كبيرة في الاستوديو. لكن أرض الاستوديو كانت قديمة وغير مستوية تماما، لذلك استدعى الأمر إعادة بناء الأرضية وتبليطها من أجل تثبيت الألواح السوداء لتكون أرضية غرفة العمليات الحربية. وبعد إنجاز العمل أصر (آدم) على إبقاء هذه الأرضية الاصطناعية نظيفة ومصقولة واضطر الممثلون إلى انتعال أحذيتهم عند التصوير فقط لتجنب خدش الأرضية الملساء. وتعين على الممثلين لبس جوارب قماشية خاصة فوق أحذيتهم في الفترات الفاصلة بين تصوير المشاهد.

اضطر (آدم) للاعتماد على مخيلته الإبداعية من أجل تصميم الصواريخ التي ستحمل القنبلة. "لم يكن لدي فكرة عن شكل الصاروخ المطلوب. ففي عام ١٩٦٢ لم يعرف أحد كيف يبدو شكل القنبلة النووية، لذلك بدا شكلها المحتمل في خيالي إما صغيرة جدا أو كبيرة جدا. فاستنبطت هذا التصميم الغريب، لكن كوبريك خرج بفكرة أخرى وهي الرسم

على الجدار." رسمت القنابل ثلاث مرات بناء على طلب كوبريك كي يقرر الشكل الأقرب للقنابل من الناحية المنطقية.

ومرة ثانية يستخدم (بيتر سيللرز) عبقريته في الارتجال في الأدوار الثلاثة المسندة إليه في الفيلم، وخصوصا دور (الدكتور سترينجلاف) المجنون. سمح كوبريك لـ (سيللرز) بأن يطلق العنان لموهبته، كما فعل معه سابقا في فيلم **"لوليتا"**، ثم يقوم المخرج بعد ذلك بانتقاء اللحظات والسطور من هذا الارتجال فيعيد صياغة وكتابة سيناريو المشهد بغية تصويره من جديد فيصقل بذلك تأثير الإلهام في النص السينمائي. وخلال إلقاء هستيري عنيف في خاتمة الفيلم، يقوم (سيللرز) في دور شخصية الدكتور المهووس الذي لا يستطيع السيطرة على حركات جسده برفع يده في تحية نازية صائحا "يعيش هتلر".

تناهى إلى علم ستانلي كوبريك أثناء إنتاج فيلمه "**الدكتور سترينجلاف**" أن فيلما آخرا يجري إنتاجه اقتباسا عن رواية من سلسلة الكتب الأكثر رواجا في الأسواق تحمل عنوان "نظام الأمان" من تأليف (هارفي ويلر)" و(يوجين بيرديك). و(هارفي ويلر) هو برفسور ألف قصة قصيرة بعنوان (أبراهام ٥٩) نشرت في مجلة (ديسنت) عام ١٩٥٩. ثم قام (يوجين بيرديك)، الذي كتب رواية (الأمريكي القبيح)، بالتعاون مع (ويلر) في تأليف "نظام الأمان"، التي كانت عبارة عن رواية درامية تشبه في موضوعها "الإنذار الأحمر" بما أنها تتحدث عن إطلاق سلاح نووي عن طريق الخطأ. (ماكس يونغستين) الذي وضع العثرات في طريق شركة (هاريس - كوبريك) عند إنتاج فيلم "**القتل**" أصبح الآن مدير شركة الترفيه الأمريكية، وهي شركة جديدة اشترت حقوق رواية "نظام الأمان" وكانت تسابق الزمن لصنع فيلم يستند إلى تلك الرواية في غضون ستة أسابيع للمضاربة على فيلم "**الدكتور سترينجلاف**" في صالات السينما الأمريكية. وراجت شائعات كثيرة تفيد بأن (يونغستين) دفع مبلغا ضخما وصل إلى نصف مليون دولار للحصول على حقوق تحويل رواية "نظام الأمان" إلى فيلم سينمائي.

عندما أدرك كوبريك مخطط (يونغستين) صرح بأنه سيرفع دعوى قضائية ضد (يونغستين) و(ويلر) و(بيرديك) والناشرين (ماكغرو- هيل) و(كورتيس) يتهمهم فيها بانتحال رواية مؤلف آخر. كان الهدف من هذه الدعوى إيقاف إنتاج فيلم "**نظام الأمان**" الذي زعم كوبريك بأنه نسخة شبه كاملة عن كتاب المدعي (بيتر جورج).

وقال كوبريك لمجلة (فارياتي) أن رواية "الإنذار الأحمر" نشرت أصلا تحت عنوان (ساعتان نحو الهلاك) وبأن تأليفها جرى قبل "نظام الأمان" بفترة طويلة. كما علق كوبريك على الموضوع بأن دقة (بيتر جورج) في موضوع روايته نالت استحسان العديد من خبراء الحرب النووية، أمثال (توماس سي. شيلنغ) من مركز هارفارد للشؤون الدولية ومن (هيرمان كاهن)، رائد الأبحاث الاستراتيجية في الولايات المتحدة. إضافة لذلك فإن "**نظام الأمان**" كان الإنتاج الأول لشركة الترفيه الأمريكية.

نشرت رواية "ساعتان نحو الهلاك" عام ١٩٥٨ باسم مؤلف مستعار هو (بيتر برايِنت) ثم نُشر الكتاب في الولايات المتحدة بعنوان "الإنذار الأحمر"، نفذت ٢٥٠,٠٠٠ نسخة منه في الأسواق. الدعوى التي رفعها كوبريك كانت في محكمة نيويورك الفيدرالية.

بحث (ويلر) مع محاميه رفع دعوى مضادة مدعيا بأن حبكة رواية "نظام الأمان" كانت في ذهنه لسنوات عديـــدة استند فيها إلى قصته "أبراهام ٥٩" والتي حملت في الأصل عنوان "أبراهام ٥٧" لكن القصة احتاجت سنتين حتى طُرحت في الأسواق.

وفي هذه الأثناء استمر (يونغستين) في إنتاج الفيلم وطمأنه الناشر (ماكغرو-هيل) الذي نشر رواية "نظام الأمان" أنه لا يوجد مبرر للقلق. فأعلن (يونغستين) أنه سيباشر العمل في ١٥ نيسان.

في الواقع كانت هناك نقاط تشابه بين الروايتين. فالولايات المتحدة، في كلا الكتابين، تفشي الأسرار العسكرية للسوفيت من أجل مساعدتهم في تدمير قاذفات القنابل الأمريكية. كما أشارت الروايتان إلى أن الطرف الخاسر لديه جهاز يدمر ما تبقى من الطرف المنتصر. وفي كلتا الروايتين هناك غرفة عمليات حربية وآلات عسكرية وضباط ودبلوماسيين. "الإنذار الأحمر" بعثت رسالة مفادها أن ميزان الرعب هو الوسيلة الوحيدة للمحافظة على السلام العالمي، أما "نظام الأمان" فأخذت منحى معنوياً أكبر مفاده أن نشوب الحرب من خلال حادثة أو أخطاء ميكانيكية أمر وارد الحدوث.

انتهت المنافسة بفوز كوبريك. فشركة كولومبيا للإنتاج السينمائي التي التزمت بفيلم "**لدكتور سترينجلاف**" تولت أيضا توزيع فيلم "**نظام الأمان**" الذي أخرجه (سيدني لوميت) ووعدت كولومبيا بإصدار "**نظام الأمان**" بعد طرح "**الدكتور سترينجلاف**" في صالات العرض. وبالفعل صدر "**الدكتور سترينجلاف**" في كانون الأول ١٩٦٣ وفيلم "**نظام الأمان**" في تشرين الأول ١٩٦٤.

عاد (أنتوني هارفي) لينفذ مونتاج فيلم "**الدكتور سترينجلاف**" بما أنه أثبت الجدارة والمهارة والصبر والولاء في فيلم "**لوليتا**". بدأ (هارفي) عمله في الفترة التي مازال فيها المخرج يقوم بالتصوير ثم انتهى من المونتاج بعد فترة وجيزة فقط من إنجاز التصوير الرئيسي. اتخذ (هارفي) مكتبا له في استوديوهات (شيبرتون) من أجل مونتاج "**الدكتور سترينجلاف**". جمعت المرحلة الأولى في المونتاج كافة اللقطات والمشاهد التي صورها المخرج ثم قام كوبريك و(هارفي) بالعمل سوية للخروج بالمونتاج الذي يرغبه المخرج والذي يشكل رؤية كوبريك عن الفيلم. ويشرح (هارفي) بقوله: "كنت أجلس مع ستانلي لفترات طويلة على أرض الاستوديو لكن حديثنا كان مقتضبا لأن تركيزه كان موجها بشكل رئيس على تصوير الفيلم. ثم أعددت مونتاج لمقطع من الفيلم ودخل ستانلي لمشاهدته وبدأنا العمل من اللقطات الأولى وحتى النهاية بمنتهى العناية بالتفاصيل."

كان طاقم العاملين في قسم المونتاج محدوداً وتألف من (هارفي) ومساعدين فقط. وعالج الصوت في مرحلة ما بعد الإنتاج (وينستون رايدر) وهو واحد من ألمع فنيي مونتاج الصوت وعمل مع (ديفيد لين) في فيلم "**لورنس العرب**".

ويشرح (هارفي): "من المؤكد أن **سترينجلاف** يحمل شبها بسيطا بالسيناريو الأصلي. لقد وقعت الكآبة في أنفسنا وأذكر أني قطّعت الفيلم إلى أجزاء ولجأت مع ستانلي إلى وضع بطاقات على لوح كبير من الفلين وأعدنا ترتيب الأجزاء بطرق مختلفة حتى وصلنا إلى مرحلة شعرنا فيها أن المونتاج أصبح جاهزا. ثم قمنا باقتطاع المشاهد ووصلها مع بعضها بترتيب مختلف. عند عرض الفيلم على جهاز الموفيولا لايتمالك المرء نفسه من إعادة ترتيب المشاهد واللقطات. وفي **سترينجلاف** كانت هذه الخطوة أساسية بسبب تشابك المشاهد فيه."

لقد أحدثت كوميديا "**الدكتور سترينجلاف**" اختراقا كبيرا في الأسلوب القاتم الذي اتبعته الذي اتبعته لمعالجة هذا العمل الهجائي. كما أن الأسلوب الجاد جدا جعل الفيلم أكثر هزلية وأتاح للمشاهدين فرصة الضحك حتى في الموقف اللاعقلاني إزاء الإبادة النووية الشاملة. ويقول (هارفي): "الكوميديا عمل جاد. فعندما يعتقد الممثل أنه يثير الضحك بين أفراد طاقم العاملين في الفيلم يعتبر نفسه ناجحا ولكن عندما يظهر على الشاشة يكون فاشلا. كانت تلك نظرية ستانلي."

وقعت كارثة أثناء مونتاج "**الدكتور سترينجلاف**" من النوع الذي يخشاه مخرج موسوس يعنى بالتفاصيل والدقة مثل ستانلي كوبريك. عندما (أنتوني هارفي) من إعداد المونتاج المعقد للوصلة المشهدية المتعلقة بالقنبلة، أرسل هذا المشهد إلى المختبر لتظهير نسخة مطبوعة من المونتاج النهائي وتسليمها لـــ (وينستون رايدر) من أجل بدء عملية التصميم والتسجيل ومونتاج المؤثرات الصوتية. والمادة التي أرسلها (هارفي) كانت السجل الوحيد لهذا المشهد بعد مونتاجه. إلا أن (رايدر) أفاد بأنه لم يستلم المادة الفيلمية المطبوعة عن المشهد. فقد اختفت وصلة المشاهد التي أرسلها (هارفي) فاضطر لصنع مونتاج جديد بالاعتماد الكلي على ذاكرته وبذل جهودا مضنية لإعادة تركيب هذا المشهد.

درس كوبريك موضوع إطلاق الحملات الدعائية والإعلانية بمنتهى الدقة ولم ينفك عن الاتصال بمكتب الإعلان التابع لشركة كولومبيا في نيويورك واستمر بالاجتماع بمديري هذا المكتب لمدة ستة أسابيع متواصلة أصر خلالها على أن فيلمه الجديد الذي شكل اختراقا ملحوظا في مهنته يجب أن يحظى بنفس المعاملة والميزانية التي قدمتها كولومبيا لفيلم "**مدافع نافارون**" الصادر عام ١٩٦١.

رجل الإعلام (جون لي) البالغ من العمر ٢٢ سنة الذي تابع دراسته في كامبردج كان يجري فترة تدريبية في القسم الدعائي التابع لكولومبيا عندما كان كوبريك يحاول شن حملة دعائية شخصية كبيرة لفيلمه الجديد. أعجب كوبريك بهذا الشاب وقضى ساعات طويلة في مكتبه يحدثه عن فيلم "**الدكتور سترينجلاف**" وغيره من الأفلام القديمة. وكان رأي (لي) بكوبريك أنه شخص قصير وبدين وكئيب وشديد التركيز كما أنه طموح ومجتهد، وأدرك بأن "**الدكتور سترينجلاف**" شكل له فرصة العمر للدخول بزخم في صناعة الأفلام على المستوى الدولي.

أنجز كوبريك فيلمـــه هذا بكلفـــة تراوحت بين ١,٧٠٠,٠٠٠ دولار و٢,٠٠٠,٠٠٠ دولار وجرى عرض خاص لـــ "**الدكتور سترينجلاف**" للنقاد السينمائيين وفي ٢٢ تشرين الثاني ١٩٦٣ وضم حضور المشاهدين في هذا العرض الأولي الخاص فني مونتاج الفيلم (أنتوني هارفي) عندما وصل نبأ اغتيال ووفاة الرئيس (جون ف. كنيدي) في دالاس. لذلك فإن فيلم "**الدكتور سترينجلاف**" الذي كان لابد من أن يثير الضحك في نفس الرئيس الخامس والثلاثين للولايات المتحدة لم يجري عرضه ذلك اليوم. فالعرض ألغي وذهب الجميع إلى منازلهم حدادا على وفاة الرئيس كنيدي.

واحتراما للرئيس الراحل قام كوبريك بتعديل حوار الضابط (كونغ) في المشهد الذي يشرح فيه فرص النجاة لرجاله. فالنص الأصلي الذي جرى تصويره كان "يمكن للمرء أن يستمتع بقضاء عطلة نهاية الأسبوع في دالاس." فعدل كوبريك هذا السطر ليصبح "يمكن للمرء أن يستمتع بقضاء عطلة نهاية الأسبوع في فيغاس." ومن المثير للسخرية أن المشهد الذي يجري فيه تبادل رمي الفطائر ظهرت فيه عبارة نطق بها "بك تيرغيدسون" قائلا: "أيها السادة إن رئيسنا المحبوب قد قتل وهو في ريعان شبابه."

قال كوبريك لـــ (يوجين آركر) قبل افتتاح فيلمه "**الدكتور سترينجلاف**" في نيويورك بفترة وجيزة أنه لا يتفق بالرأي مع مسؤولي شركة كولومبيا الذين اعتقدوا أن اغتيال الرئيس (كنيدي) قد أثر سلبا على الفيلم. "حتما لا توجد علاقة بين الرئيس الذي لعب دوره بيتر سيللرز في الفيلم وبين أي شخص حقيقي. وكل من يشاهد **الدكتور سترينجلاف** لن يعتبر الفيلم مجرد مزحة. ومن المثير أن يفكر المرء بالتأثير على الناس بوسيلة كالتي أتبعها في مهنتي. وكقاعدة عامة فإن الناس لهم ردود فعل عندما يواجهون الأحداث. ولكن أية صلة مباشرة في الفيلم مع موضوع القنبلة لن يفسح المجال أمام هؤلاء الناس لإظهار ردود أفعالهم لأن الضحك يجعل المرء يراعي حقوق الآخرين ومشاعرهم."

كان افتتاح "**الدكتور سترينجلاف**" مقررا في الأصل أن يجري في لندن بتاريخ ١٢ كانون الأول ١٩٦٣ ولكن في ٢٨ تشرين الثاني من نفس العام بعد مرور فترة وجيزة على الحداد على الرئيس الراحل قالت وكالة رويترز للأنباء أن شركة كولومبيا للإنتاج السينمائي ستلغي العرض الأولي لفيلم "**الدكتور سترينجلاف**" المقرر في لندن احتراما للرئيس كنيدي. وذكر تقرير رويترز "قالت شركة كولومبيا إن المنتج والمخرج ستانلي كوبريك ومديري الشركة توصلوا إلى القرار بأنه من غير اللائق إصدار كوميديا سياسية في الوقت الحالي." لذلك فإن العرض الأولي للفيلم في لندن تأجل إلى عام ١٩٦٤.

عندما وضع فيلم "**الدكتور سترينجلاف**" في عرض خاص لمسؤولي شركة كولومبيا كان رد الفعل حماس فاترا جدا. حيث علت الكآبة وجوه نائب مدير الإنتاج (مايك فرانكوفتش) وهو ابن الكوميدي (جو ي. براون) بالتبني، وزوجته الممثلة (بيني بارنز) عندما أنيرت الأضواء في صالة عرض الاستوديو بعد مشاهدة هذه الكوميديا التي تتحدث عن الهلاك والخراب الذي يحل بكوكب الأرض. لقد وجد (فرانكوفتش) أن الفيلم غير مناسب للعرض العام وأنه إهانة لشركة كولومبيا.

من المؤكد أن احتواء الفيلم على مشهد مستوحى من كبار كوميديي الشاشة لم يكن مناسبا في تلك الفترة التي صادفت اغتيال الرئيس كنيدي. كانت غرفة العمليات الحربية طوال الفيلم تعرض كنوع من السخرية طاولة بوفيه مليئة بصنوف الطعام الفاخر بما في ذلك فطائر الحلوى المغطاة بالكريمة. يمسك السفير الروسي بواحدة من تلك الفطائر ويرميها لكنها تضل هدفها وتصيب الرئيس الأمريكي مباشرة في وجهه، ثم يلي ذلك مشهد يعرض تبادل رمي فطائر الحلوى ويعم الهرج وتتطاير قطع الحلوى في أرجاء غرفة العمليات بحيث تلطخ الكريمة كل الموجودين فيها. وعند انتهاء المشهد الصاخب يجلس رئيس الولايات المتحدة وسفير الاتحاد السوفيتي على الأرض وقد غطتهما الكريمة وبقايا قطع الحلوى يغنيان "إنه شخص مرح وطيب .." مديحا للدكتور (سترينجلاف) نفسه.

استغرق تصوير هذا المشهد قرابة أسبوعين. وكان الاستوديو يطلب كل يوم إحضار ألفي فطيرة حلوى مغطاة برغوة صابون الحلاقة التي تشبه الكريمة. بعد نهاية التصوير في اليوم الأول من مشهد تبادل رمي فطائر الحلوى أدرك كوبريك أنه يريد تصوير مزيد من اللقطات لغرفة العمليات الحربية والحاضرين فيها قبل حدوث حالة الهرج في الغرفة. فاضطرت (بريدجيت سيللرز) المسؤولة عن قسم الملابس في الفيلم لأخذ ثياب الممثلين الملطخة بالكريمة إلى مصبغة في حي (كينغستون – أون – تايمس) بينما انهمك العاملون في تنظيف موقع التصوير. لكن صاحبة المصبغة أصيبت بالدهشة عندما وقع نظرها على أكوام الثياب المغطاة برغوة صابون الحلاقة واعتقدت أنها ضحية إحدى خدع الكاميرا الخفية. لكن (بريدجيت) أقنعتها في النهاية أن طلب تنظيف الملابس لم يكن خدعة. لذلك تم تنظيف الملابس استعدادا لتصوير مشهد تبادل رمي فطائر الحلوى.

(بيتر بل) الذي لعب دور السفير الروسي في الفيلم تلقى القسم الأكبر من قذائف الكريمة على وجهه وباقي أجزاء جسده. وفي مقالة كتبها لنيويورك تايمز عام ١٩٦٦، ذكر (بيل) بنوع من الغبطة العمل في هذا المشهد الأسطوري الذي حذف من الفيلم عند إصداره: "كانت الأيام الأولى من تصوير هذا المشهد مضحكة للغاية حيث جرى تجريب رمي وتلقي فطائر الحلوى لمعرفة الطريقة الصحيحة التي ستتفتت فيها الفطائر عند ارتطامها بهدفها البشري. لكن الأمر بالنسبة لعمال الاستوديو كان نوعا من التسلية لأنهم في مأمن من هذا الهرج بسبب وقوفهم بالقرب من كاميرات التصوير ولأنهم كانوا الرماة المسؤولين عن توجيه تلك القذائف الصاروخية المصنوعة من قطع الحلوى المغطاة

بالكريمة. وبعد التدريب لعدة أيام اكتسب هؤلاء العمال الدقة في التصويب ولكن بعد أن تسبب هذا التدريب بإزعاج لا مثيل له بالنسبة للممثلين الذين يتلقون هذه القذائف في وجوههم. ومع أنه لم تسجل أية إصابة خطرة ضمن فريق الممثلين إلا أنه كان هناك دائما ألم شديد يصيب عيون الممثلين جراء إصابتها بفطائر الحلوى أو الصدمة عندما تدخل شظايا تلك الفطائر في الأفواه المفتوحة أو فتحات الأنوف."

"بدت الأرضية الاصطناعية الجميلة بعد عدة أيام من تصوير هذا المشهد وكأنها تعرضت لحرب خاطفة، وتوقف الجميع عن انتعال الجوارب القماشية التي جرى توزيعها في الفترة الأولى عندما كانت الأرضية جديدة ونظيفة لأن السير بواسطة تلك الجوارب على الأرض الملطخة ببقايا فطائر الحلوى المغطاة بالكريمة المصنوعة من رغوة صابون الحلاقة سيسبب الانزلاق. وفي كثير من الأحيان لم يسمح للممثلين بالدخول إلى مطعم الاستوديو لأنهم كانوا يلطخون كل مكان تدوسه أقدامهم. كانت كل الممرات والدهاليز والمغاسل وغرف تبديل الثياب تبدو غير عادية وكأن مخلوقا من الفضاء الخارجي يتجول في أرجاء الاستوديو. لقد ساد شعور بالخزي جراء التنقل بثياب ملطخة بالحلوى، وبالنسبة لي شخصيا كان الأمر يبعث على الأسى."

"بعد الانتهاء من تصوير المشهد سافرت إلى جزر اليونان وصادف وصولي هناك احتفالات عيد الفصح حيث يقوم الأهالي برمي أواني وأوعية الطهي من نوافذ المنازل تعبيرا عن فرحتهم بالعيد." لقد استغرق تصوير مشاهد غرفة العمليات الحربية خمسة أسابيع.

لكن كوبريك قرر في النهاية حذف مشهد تبادل رمي فطائر الحلوى وقال لـــ (جين فيليبس): "أعتقد أن المشهد كان هزليا جدا ولا يتماشى مع الروح والطابع الهجائي في بقية الفيلم."

قرر كوبريك وضع موسيقى في ذروة الفيلم تصف نهاية العالم مستخدما بذلك التسجيل الأصلي لأغنية "سنلتقي ثانية" التي ظهرت في الحرب العالمية الثانية وكانت من أداء المطربة (فيرا لين)، وبذلك قدم الفيلم دعاية ممتازة لهذه المطربة واسترد لها شعبيتها من جديد. جرى تأليف هذه الأغنية لتدعم الروح المعنوية في الحرب العالمية الثانية.

خلال إنتاج الفيلم طلب كوبريك من (لين تورنابين)، التي كانت في زيارة لاستوديوهات (شيبرتون)، أن تجري معه مقابلة في مقال لنشره في مجلة (كوزموبوليتان)

حول فكرة أداء أغنية (فيرا لين) في لقطة سحابة الفطر الناجمة عن الانفجار النووي في نهاية الفيلم كرسالة تشير إلى فناء العالم. لكن كوبريك عدل عن هذه الفكرة فيما بعد.

حاول كوبريك التحكم بمهمة شركة كولومبيا لعرض "**الدكتور سترينجلاف**". ففي أحد العروض الخاصة للفيلم في استوديوهات كولومبيا، دعا كوبريك عددا من أصدقائه لاستغلال ردود فعلهم حول الفيلم لصالحه. (بوب غافني) الذي عمل في وحدة التصوير الخارجية في فيلم "**لوليتا**" كان بين الحضور. وأدرك على الفور صعوبة الأمر. فقد نظر حوله ووجد أن الغالبية العظمى من النساء الحاضرات كانت تسريحة شعرهن أنيقة مما يدل إلى عدم استعدادهن لإدراك ما سيحدث في فيلم "**الدكتور سترينجلاف**". فقلت: "لن يعرفن عمّ يدور الفيلم وسيكون رد فعلهن 'ماذا؟' .. 'ما هذا؟'".

حصل فيلم "**الدكتور سترينجلاف**" على الترخيص اللازم لعرضه وتوزيعه حيث أصدرت الجمعية السينمائية الأمريكية هذا الترخيص بتاريخ ٢ كانون الثاني ١٩٦٤ بشيء لا يذكر من المتاعب والصعوبات.

إن مفهوم كوبريك و(سذرن) و(آدم) لغرفة العمليات الحربية لم يضحك المشاهدين فحسب، بل ولد صورة من الواقع السياسي استحوذ على خيال رئيس حقيقي للولايات المتحدة الأمريكية. فعندما تولى (رونالد ويلسون ريغان) رئاسة الولايات المتحدة عام ١٩٨١ وبينما كان يقوم بجولة للتعرف على مكان إقامته ومقر السلطة في البيت الأبيض، طلب رؤية غرفة العمليات الحربية. قال (كين آدم) حين وصله الخبر من أحدهم "لابد أنك تمزح!".

(بوسلي كراوثر)، الناقد السينمائي المعروف في نيويورك تايمز، عبر عن روعه حيال كوميديا يوم القيامة التي صنعها كوبريك. فرد الفيلسوف (لويس ممفورد) على هذا التعليق موجها رسالة إلى الصحيفة قال فيها: "هذا الفيلم هو أول استراحة في الإغماء التخشبي للحرب الباردة التي أمسكت بلادنا بقبضتها الصلبة لردح طويل من الزمن." (إلفيس بريسلي) كان من المعجبين بفيلم "**الدكتور سترينجلاف**" وعرض نسخة عنه في غريسلاند. أما (ستيفن سبيلبرغ) وقف في طابور طويل في سان خوسيه بكاليفورنيا للحصول على تذكرة لمشاهدة الفيلم في عرضه الافتتاحي هناك. وبينما كان (سبيلبرغ) ينتظر دخول السينما، هرع إليه والده وشقيقته يحملان تبليغا رسميا يدعوه للالتحاق بالخدمة العسكرية الاحتياطية. ويذكر (سبيلبرغ): "لقد استأثر اهتمامي احتمال إرسالي إلى فيتنام لأشاهدها مرة

ثانية وأتمكن من الاستمتاع بتلك البلاد بعد أن أدركت أنها قطعة مسرحية كلاسيكية غربية."
شاهد (أوليفر ستون) فيلم "**الدكتور سترينجلاف**" بصحبة والده (لويس ستون). وعلق (ستون) على الفيلم بقوله: "كنت في الثامنة عشرة وبدا الفيلم بالنسبة لي سخيفا ومضحكا، لكن شيئاً قوياً يكتنف الفيلم. ربما كانت تلك تجربتي الأولى في رؤية موضوع جاد يعامل بهذه الطريقة خصوصا أني نشأت أتابع أفلام داني كاري. كان أول فيلم أشاهده يشير إلى إهمال الحكومة لمتطلبات الشعب، وكأنها حكومة معادية للشعب.وأعتقد أن كثيرا من مخاوفنا من الحكومات الكبيرة متأصلة في هذا الموضوع وفي وساوس كوبريك."

صنفت الناقدة السينمائية (جوديث كريست) فيلم "**الدكتور سترينجلاف**" في المرتبة الأولى ضمن الأفلام العشرة الأولى في ذلك العام. وحصل "**الدكتور سترينجلاف**" على جائزة أحسن فيلم من جمعية فنون السينما والتلفزيون.

نال كوبريك ترشيح أفضل مخرج من نقابة المخرجين السينمائيين الأمريكيين وحاز على جائزة أحسن مخرج في تلك السنة من نقاد السينما في نيويورك. وحصل "**الدكتور سترينجلاف**" أيضا على جائزة (هوجو) عن أفضل فيلم خيال علمي في العام نفسه.

حاز كوبريك و(جورج) و(سذرن) على ترشيح جائزة الأوسكار عن أفضل سيناريو، كما حصل على "**الدكتور سترينجلاف**" على ترشيح أحسن فيلم بينما نال (بيتر سيللرز) الجائزة عن أحسن ممثل وكوبريك عن أحسن مخرج. وحصل الفيلم أيضا على جائزة نقابة الكتاب والمؤلفين عن أحسن سيناريو للعام ١٩٦٤.

لقد حصل فيلم "**الدكتور سترينجلاف**" على ثناء عالمي حيث قال المخرج (كين راسل): "أجد أفلام كوبريك طويلة ومملة، لكني أعجبت جدا بفيلم **الدكتور سترينجلاف**." هذا وقد حقق الفيلم في أوروبا نجاحا باهرا حيث نشرت العديد من المقالات النقدية تثني على الفيلم الذي حصد إيرادات تصاعدية في شباك التذاكر في اسكندنافيا وإيطاليا وفرنسا. الصحف الشيوعية في روما وباريس أثنت على الفيلم وهجائه الساخر من الجنون النووي في الولايات المتحدة.

لقد بدأ الفيلم بحوار حول احتمال اندلاع حرب نووية غير مقصودة وتميز بتحويل هذا الموضوع الجاد إلى كوميديا. وزخرت الصحف ووسائل الإعلام في الولايات المتحدة وبريطانيا بنقاشات وآراء تدين كوبريك، بينما دافع الكثيرون عن جرأة الفيلم وأسلوبه.

في شهر آب ١٩٦٤ ثار سخط كوبريك عندما نشرت MGM و(فيلم وايز) إعلانا عن فيلم "**المحبوبة**" الذي كتبه (تيري سذرن). ذكر الإعلان "ماذا سيحدث عندما يلتقي مخرج فيلم **توم جونز** (إشارة إلى توني ريتشاردسون) بالشخص الذي كتب **الدكتور سترينجلاف؟**" أوعز كوبريك إلى محاميه بالاتصال بشركتي الإنتاج السينمائي MGM و(فيلم وايز) لينذرهم باتخاذ الإجراءات القانونية بحقهم إذا لم يتم سحب الإعلان. وشرح كوبريك في بيان رسمي موقفه قائلا: "لقد حثني المحامي الخاص بي أن أضع مساهمة السيد سذرن في مكانها المناسب وأن اتخذ الإجراء القانوني لكبح MGM وفيلم وايز من تكرار الإعلان." وشرح كوبريك أيضا أن سيناريو "**الدكتور سترينجلاف**" قد تمت كتابته بنفسه بالتعاون مع (بيتر جورج)، وادعى أن (سذرن) وصل إلى المشروع لفترة وجيزة فقط بعد إنجاز القسم الرئيس من السيناريو. وقال كوبريك أن (سذرن) تمت دعوته ليرى احتمال إضافة بعض الزركشة على العمل شبه المنجز. وأكد كوبريك أن (سذرن) انضم إليهم بعد مرور ثمانية أشهر من العمل على السيناريو وأنه جرى توظيفه لهذه المهمة من ١٦ تشرين الثاني ولغاية ٢٨ كانون الأول ١٩٦٢. كما أفاد كوبريك أنه أدخل شخصيا تغييرات جذرية على السيناريو أثناء التصوير وشاركه في ذلك "بيتر جورج" والممثلون عن طريق الارتجال. ونوه إلى أن (سذرن) زار موقع التصوير ولكن بصفة غير رسمية ولم يشارك في نشاطات تعديل وتغيير الحوار أثناء عملية التصوير. وختم كوبريك حديثه قائلا: "تسعدني مشاركة سذرن في العمل على السيناريو وأؤكد بأن وضع اسمه في الترتيب الثالث في ألقاب العاملين في الفيلم مناسب تماما وتلائم مع مساهمته في هذا النص السينمائي."

طالما شكلت المساهمة في السيناريو موضوعا حساسا جدا ومزعجا بالنسبة لكوبريك، وكما حصل مع عائلة (جيم تومبسون)، فإن هناك شعور بأن كوبريك نادرا ما يعطي المؤلفين لقبهم المناسب في قائمة المشاركين بالفيلم. لقد ناضل كوبريك كي يحمي أفكاره ويحافظ على مكانته كمبدع.

لابد أن النقد اللاذع الموجه لـــ (تيري سذرن) كان مؤلما بالنسبة له، لكنه ظل وفيا لمشاركته في الفيلم على مر السنين. ففيلم "**الدكتور سترينجلاف**" لم يكن بهذا الشكل لولا اللصوصية الأخلاقية التي ارتكبها (سذرن). كان (سذرن) في أغلب الأحيان يحدث طلابه ممن يتعلمون فن كتابة السيناريو عن هذا الفيلم الأسطوري. وفي ٣١ تشرين الأول ١٩٩٥

عندما كان (تيري سذرن) في طريقه إلى جامعة كولومبيا لإلقاء محاضرته في كتابة السيناريو انهار وسقط أرضا وتوفي فيما بعد بأزمة تنفسية عن عمر يناهز ٧١ عاما.

احتل كوبريك مركز الصدارة في التطورات التقنية الخاصة بصناعة الأفلام واستمر بدمجها في إتقانه المتفوق في الإخراج. وعمل دائما بشكل مستقل عن النظام التقليدي وأدخل الأساليب التي شعر بأنها قد تأخذه إلى أعماق مهنته في الإخراج. كما أن التصوير الضوئي كان الأساس في معالجة أفلامه السينمائية. لقد عرف مصورو هوليوود كيف يجري قياس الضوء على الطبقة الحساسة من الفيلم. وأمكن إجراء الاختبارات عند الحاجة لمعرفة الإضاءة النهائية في مشهد معقد. لقد أتاحت كاميرا البولاروید الفرصة للمصور كي يرى النتيجة الفورية لتصويره بواسطة كرت الصورة الذي تلفظه الكاميرا بعد التقاط الصورة مباشرة. بدأ كوبريك باستعمال هذه التقنية في التصوير الفوري في مواقع تصوير أفلامه. فقد كان يلتقط صورة فورية بالأبيض والأسود ليعرف بالضبط نسبة الإضاءة اللازمة في موقع التصوير. كان فيلم البولاروید يقيس الإضاءة بشكل مختلف عن الفيلم السينمائي عيار ٣٥ ملم، لكن كوبريك تعلم بسرعة كيف يميز الفرق ويطبق النتيجة ويعاير الإضاءة في موقع التصوير. وأصبح استخدام التصوير الضوئي في النهاية مقياسا في الصناعة السينمائية. لكن كوبريك كان سباقا في استعمال هذا الأسلوب الذي اهتدى إليه بواسطة مهارته الفنية والتقنية التي اكتسبها ببصيرته.

تابعت (كريستيان كوبريك) الرسم ودرست مهنتها كفنانة، ثم عادت إلى رابطة طلاب الفنون في أيلول ١٩٦٤ لتتبع دورة في النحت بإشراف الفنان (خوسيه دو كريفت) ثم تابعتها بدورة ثانية في الرسم الواقعي بإشراف (فاكلاف فيتلاسيل).

أعلنت منظمة الأمم المتحدة عام ١٩٦٤ أنها تريد إنتاج سلسلة سينمائية من ستة حلقات يقوم بتمويلها (زيروكس). صناع الأفلام الذين شاركوا في هذه المسابقة ضموا (بيتر غلنفيل) و(جوزيف مانكيويكز) و(أوتو بريمنغر) و(روبرت روسن) و(فريد زينيمان) وستانلي كوبريك. (بيتر هولاندر)، زميل كوبريك القديم في شركة (تترا) السينمائية الذي عمل معه على جهاز (الموفيولا) في مونتاج فيلم **"قبلة القاتل"**، أصبح مديرا في قسم الأفلام التابع للأمم المتحدة. قال (هولاندر): "لطالما وودت أن يقوم ستانلي بصنع فيلم للأمم المتحدة." لكن الفيلم لم يكتب له أن يخرج من حيز الاقتراح الذي أعلنته المنظمة الدولية.

في أوائل التسعينيات وبعد بحث طويل وعقيم عن النيجاتيف الأصلي لفيلم "**الدكتور سترينجلاف**"، قرر كوبريك استرجاع الفيلم بتصوير كل مقاطع الصور من نسخة الفيلم الموجودة بحوزته بواسطة كاميرا نوع (نيكون). قال كوبريك لـــ (تيم كاهيل) من مجلة (رولينغستون): "اكتشفنا بأن الاستوديو قد أضاع نيجاتيف فيلم **الدكتور سترينجلاف** وأضاعوا أيضا التسجيل الصوتي الأصلي الممغنط. واستمر البحث لمدة سنة ونصف دون جدوى. لقد اضطررت لإعادة بناء الفيلم من صور إيجابية ذات جودة متدنية." أعيد إصدار النسخة المطبوعة من الفيلم عام ١٩٩٤ بمناسبة الذكرى الثلاثين لفيلم "**الدكتور سترينجلاف**" وعرض في منتدى الأفلام في نيويورك. عرض "**الدكتور سترينجلاف**" في الأصل بنسبة ١,٨٥:١(*)، أما في النسخة الجديدة من الفيلم عاد كوبريك لنيته الأولى في تصوير "**الدكتور سترينجلاف**" بـــ ١,٦٦:١ . وأظهرت النسبة الجديدة سكوب الديكورات التي صممها (كين آدم) وفن الإخراج لدى كوبريك.

ما يزال فيلم "**الدكتور سترينجلاف**" يحث مخيلتنا حتى الآن. واعتبرته مجلة (موفيلين) عام ١٩٩٥ واحدا من أعظم مئة فيلم في تاريخ السينما (بالإضافة إلى فيلمين آخرين من إخراج كوبريك: "**دروب المجد**" و"٢٠٠١"). وفي عدد تشرين الثاني ١٩٩٥ من برنامج (نايتلاين) التابع لمحطة ABC استضاف (فوريست سوير) برنامجا حول نزع وتفكيك الترسانات النووية في الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتي السابق وأطلق منتجو البرنامج على هذا العرض اسم "زيارة مجددة للدكتور سترينجلاف" وعرضوا اللقطة التي يمتطي فيها (سليم بيكنز) القنبلة ويقودها نحو هدف الدمار المطلق.

حقق ستانلي كوبريك بإنجازه "**الدكتور سترينجلاف**" منزلة عالمية على مستوى الإنتاج والإخراج. وأثبت جدارته في التحكم بالشؤون المالية والفنية والتقنية لعملية صناعة الأفلام. ثم حان الوقت لاتخاذ الخطوة التالية.

(*) (Ratio ١,٨٥:١ : تمثل هذه النسبة عرض فيلم سينماتي للشاشة الواسعة بحيث يكون عرضها أكبر من ارتفاعها بـــ ١,٨٥ مرة.) (المترجم)

الجـزء الخـامـس

١٩٦٤ - ١٩٨٧

الانعـزاليـة

العـزلـة

التنسـك

الفصل (١٣)

الرحلة المطلقة

- ترك كوبريك في اثرا خرافيا في ضخامته من بين اقرانه في جيل الشباب.

(اورسون ويلز)

- لقد حاول ان يغرس جذوره في مكان ليس وطنه الأم. لكنهم سينالون منه كما فعلوا مع «ويلز» .

(فيث هابلي)

ألف (ريتشارد شتراوس) معزوفة "هكذا قال زرادشت" عام ١٨٩٦، أي قبل أربع سنوات من حلول القرن العشرين الذي شمل رحلة الإنسان إلى ما وراء النجوم. لم يكن يخطر ببال (شتراوس) أن معزوفته التي ألفها في الأصل لقصيدته الغنائية ستصبح من أشهر الشارات الموسيقية لواحد من الأفلام في تاريخ السينما.

استطاع المخرج ستانلي كوبريك ببصيرته السينمائية أن يعيد صياغة مفهومنا حول طريقة سرد الفيلم الروائي الطويل من خلال دمج الموسيقى الحالمة للقرن التاسع عشر مع الواقع الذي نتخيله عن القرن الواحد والعشرين والبذور الأولى للمؤثرات السينمائية الخاصة في فيلمه "٢٠٠١: **أوديسا الفضاء**".

إن مجرى القصة في فيلم "٢٠٠١: **أوديسا الفضاء**" عبارة عن درع لتجربة سينمائية معقدة يجري سردها بالصور والأحداث والموسيقى. أما الحبكة الروائية فتدور حول رحلة تمتد إلى أكثر من ثلاثة ملايين سنة عبر الزمن. يبدأ الفيلم في كوكب الأرض في مرحلة ما قبل التاريخ في الفترة التي تحدد (فجر الإنسان). يشتبك قطيع من القرود في

صراع على قطعة أرض للسيطرة على منبع ماء يفصلهم عن قبيلة قرود معادية. يكتشف القرود حجراً أسودَ يشبه المسلة يلهم زعيم القرود أن يتعلم بأن هراوته العظمية هي سلاح وأداة في نفس الوقت. ثم في فجر القرن الحادي والعشرين يتم إرسال عالم الفضاء (هاي وود فلويد) ليستقصي أمر مسلة حجرية مشابهة تم اكتشافها تحت سطح القمر. ثم تنطلق سفينة الفضاء (ديسكفري) في مهمة إلى كوكب المشتري تستغرق تسعة أشهر. يتألف طاقم السفينة الفضائية من الرواد (ديف باومان) و(فرانك بول) وثلاثة من زملائهم يرقدون في حالة سبات خلال الرحلة بالإضافة إلى كومبيوتر المركبة الفضائية "هال ٩٠٠٠" (HAL ٩٠٠٠ . يقوم الكومبيوتر (هال) خلال هذه الرحلة بالقضاء عمدا على (بول) وأفراد الطاقم الراقدين في حالة السبات. ويجد (باومان) نفسه مرغما على فصل الكومبيوتر عن نظام المركبة ويتابع رحلته وحيدا باتجاه كوكب المشتري. يرى (باومان) مسلة حجرية تسبح في أعماق الفضاء، ثم تتجذب مركبته إلى بوابة نجمية تقوده إلى غرفة من العصر الفيكتوري، حيث يراقب نفسه وهو يطعن في السن ويموت ثم يولد من جديد كطفل نجمي بواسطة القوة والطاقة الصادرة من مسلة حجرية أخرى.

أجرى (الكسندر ووكر) عام ١٩٥٧ مقابلة مع كوبريك في منزل المخرج بنيويورك بخصوص إصدار فيلم "**دروب المجد**". وبينما كان (ووكر) يهمّ بالمغادرة بعد حديث مثير وإذ بكوبريك يستلم إيصالا لطرد يحتوي على مجموعة من الأفلام ينوي كوبريك استعراضها. ورمق (ووكر) بنظره عناوين تلك الأفلام فاكتشف أنها مجموعة من الأفلام اليابانية عن الخيال العلمي. فالتفت (ووكر) إلى كوبريك وسأله: "هل تنوي صنع فيلم عن الفضاء الخارجي؟" فنظر إليه كوبريك مطولا وقال: "من فضلك توخى الحذر في كتاباتك."

في شباط ١٩٦٤ تناول ستانلي كوبريك الغداء في مطعم "تريدر فيكس" مع (روجر كاراس) من شركة كولومبيا للإنتاج السينمائي. وأفصح كوبريك لـــ (كاراس) عن نيته صنع فيلم عن المخلوقات الفضائية. فسأله (كاراس) عن اسم الشخص الذي يقوم بكتابة السيناريو، فشرح له كوبريك أنه في صدد قراءة أعمال كل المؤلفين البارزين في مجال الخيال العلمي بحثا عن واحد منهم يتعاون معه في كتابة النص السينمائي. فسأله (كاراس) لماذا تضيع وقتك؟ لم لا تبدأ مع ' آرثر سي. كلارك '؟ إنه أفضل مؤلف في مجال الخيال العلمي." التقى (كاراس) لأول مرة بـــ (كلارك) عام ١٩٥٩ خلال عطلة نهاية الأسبوع التي كان يقضيها مع "جاك كوستو"، ونصح كوبريك بالتعاون مع هذا الكاتب في تأليف

السيناريو. فأجاب كوبريك: "لكنه على حد علمي إنسان انطوائي وشبه مخبول ويعيش على شجرة في مكان ما بالهند." فأخبره (كاراس) أن (كلارك) يعيش بسلام وأمان في جزيرة سيلان، ووافق على الاتصال به من أجل كوبريك.

وبالفعل أرسل (كاراس) برقية إلى (كلارك) قال فيها (ستانلي كوبريك - "**الدكتور سترينجلاف**" و"**دروب المجد**" .. الخ، ينوي صناعة فيلم عن المخلوقات الفضائية. وهو مهتم بالتعامل معك. هل أنت مستعد؟ لكن يعتقد بأنك انطوائي.) فرد (كلارك) مسرعا ببرقية مماثلة قائلا (بالطبع أنا مهتم بالمخلوقات الفضائية. اتصل بوكيلي. لماذا يعتقد كوبريك أنني إنسان انطوائي؟)

اتصل وكيل (آرثر كلارك)، (سكوت ميريدث) الذي باع كوبريك حقوق تحويل رواية "الإنذار الأحمر" إلى فيلم سينمائي، بكوبريك واقترح أن يختار واحدة من القصص التي ألفها (كلارك) من أجل اقتباسها في نص سينمائي.

بدأت الرحلة الملحمية التي جلبت فيلم"٢٠٠١" إلى الشاشة في شقة ستانلي كوبريك الموجودة في مانهاتن في شهر آذار ١٩٦٤، في نفس العام الذي أصدر فيه فيلم "**الدكتور سترينجلاف**". فقد توصل كوبريك إلى قرار حول مشروع فيلمه التالي، الفيلم الروائي الطويل الثامن، عندما كان متوجها إلى مكتبه محققا بذلك قفزة نوعية في مهنته كمخرج سينمائي. فقد كان ستانلي في صدد تغيير الطريقة لتي يتبعها في صنع أفلامه بحيث دمج حياته الشخصية مع فنه ليحصل على السيطرة الإبداعية في صناعة الأفلام. وكان هذا قدر كوبريك الفني منذ ١٩٥٣ عندما قام وبشكل مستقل بإنتاج وإخراج وتصوير ومونتاج فيلمه الروائي الأول "**الخوف والرغبة**".

لقد جسد منزل كوبريك عواطفه وهواجسه حيث أحاط نفسه بالأشياء التي تثير اهتمامه فقط. فالكاميرات والكتب ملأت المكان الذي اتخذ ديكورا له مجموعة من مسجلات الصوت ومذياع موجة قصيرة كان يتابع بواسطته النشرات الأخبارية المبثوثة من موسكو ليعرف وجهة النظر الروسية حول فيتنام. أما آثار بناته الصغيرات الثلاث (كاثرينا) و(آنيا) و(فيفيان) كانت واضحة وجلية في كافة أرجاء المنزل.

انهالت صناديق الكتب وقصص الخيال العلمي على منزل كوبريك الذي انغمس في هذا الموضوع بشكل جعله يتفوق على أفضل الخبراء في هذا المجال. إن مقدرة كوبريك

على استيعاب المعلومات ونشرها أذهلت كثيرين ممن عملوا معه. فقد كان كوبريك يصنف كل الأشياء في كروموسومات دماغه وكأنه كومبيوتر بشري.

لم يكن ستانلي كوبريك مخرجا يشبه نظرائه المخرجين في هوليوود من حيث المظهر. ففي السابق قام المخرجون (د. دبليو. غريفيث) و(جوزيف فون ستيرنبرغ) و(إيريك فون ستروهيم) بابتداع زي المخرج السينمائي: قبعات وسراويل ذات شقوق ونظارات بعدسة واحدة وجزمات عالية وعصا للتوكؤ أثناء التجول. واعتاد مخرجون آخرون أمثال (جون هوستون) و(أورسون ويلز) الثريين تدخين السيجار الضخم. وعلى العكس منهم، اعتاد كوبريك المولود في برونكس من عائلة أمريكية ارتداء ملابس لا تناسب جسده في أكثر الأحيان وسترة رياضية وبنطال فضفاض ولم يضع ربطة عنق.

لكن مظهر ستانلي بدأ يتغير بحلول عام ١٩٦٤، فكلما كبر سنا ازدادت حدة التركيز في عينيه وأصبح حاجباه مشدودين أكثر وبات شعره الذي واظب على تشذيبه بانتظام في صالونات الحلاقة سابقا طويلا وأقلع عن تصفيف الشعر الأنيق وأخذت خصال الشعر الأشعث تتدلى فوق أذنيه وانسدلت لتغطي ياقة قميصه من الخلف. كما أطلق لحية طويلة مع بدء مشروع فيلمه الجديد ولم يبالي بتشذيبها أو تمشيطها فأعطته هالة رجل الدين التلمودي. وترك البدلات الأنيقة والقمصان البيضاء التي حثه على ارتدائها في سن التاسعة عشرة زملائه في مجلة (لوك) منذ فترة طويلة.

قالت (كريستيان كوبريك) عن عدم اكتراث زوجها ستانلي بمظهر لباسه الخارجي: "إن ستانلي يرتدي ثيابا تشبه لباس بائع البوالين. ويكون سعيداً جدا لو اقتنى ثمان مسجلات وبنطالاً واحد فقط لا غير."

نشر الكاتب والفيزيائي (جيريمي بيرنشتين) مقالا في صحيفة نيويورك تايمز وصف فيه مظهر ستانلي كوبريك كبوهيمي مقامر أو شاعر من رومانيا. وأشار إلى نظرات كوبريك على أنها تبدو مبهمة ومشتتة ولكن في نفس الوقت تدل على أنه يفكر في مشكلة مستعصية الحل."

جلس كوبريك يطبع على آلته الكاتبة الرسالة الأولى الموجهة لـ (آرثر سي. كلارك) ليطلب من كاتب الخيال العلمي المعروف أن يتعاون معه في مشروع فيلمه الجديد. واكتفى كوبريك بالإشارة إلى فيلمه المقترح وأنه يرغب بصنع فيلم جديد عن الخيال العلمي دون ذكر التفاصيل. وعبر عن انجذابه نحو موضوع كهذا بسبب إيمانه

بالمعتقدات التي تفيد بوجود مخلوقات فضائية ذكية وأثر هذا الاكتشاف على كوكب الأرض في المستقبل القريب. وختم كوبريك رسالته مقترحا بحث الفكرة مع (كلارك) بمزيد من التفاصيل. وحتى تلك اللحظات لم يكن لمشروع كوبريك الجديد أي عنوان أو سيناريو جاهز أو حتى رواية يستند إليها. فالفكرة الموجودة في رأس كوبريك كانت "وحيدة الخلية" ستتكاثر وتنمو عندما يتوفر الحافز المطلوب. ثم لصق كوبريك طابعا بريديا على ظرف الرسالة التي ستذهب في رحلة طويلة لتصل إلى مكان إقامة (كلارك) في جزيرة سيلان.

أوضح كوبريك سبب اهتمامه بالحياة المحتملة في الفضاء الخارجي وقال لـــ "ويليام كلومان" من صحيفة نيويورك تايمز: "إن معظم الفلكيين وغيرهم من العلماء المهتمين بهذه المسألة لديهم القناعة الكاملة بأن الحياة تدب في كافة أرجاء الكون الفسيح. ومعظم أشكال هذه الحياة، بما أن أعدادها مذهلة، مساوية لنا في الذكاء أو تتفوق علينا وذلك لسبب بسيط هو أن الذكاء البشري يعود تاريخه لفترة قصيرة نسبيا."

عندما وصلت رسالة كوبريك إلى (كلارك) كان الأخير جالسا في مكتبه يعد مسودة كتاب لصالح مكتبة علوم الحياة والزمن بعنوان "الإنسان والفضاء". لم يلتق (كلارك) بكوبريك من قبل لكنه شاهد فيلمه "**لوليتا**" وأعجب به جدا. كما سمع (كلارك) عن الآراء الإيجابية التي انتشرت حول إصدار فيلم "**الدكتور سترينجلاف**" وكان يتلهف لمقابلة هذا المخرج.

ولد (آرثر سي. كلارك)، الذي بلغ آنذاك السابعة والأربعين، في (ماينهيد)، (سومرست)، بإنجلترا. كان (آرثر) في طفولته مفتونا بعلم الإحاثة، وهو علم يبحث في أشكال الحياة في العصور الجيولوجية السالفة. وقد جمع المستحاثات وبنى المناظير الفلكية وقضى ليالٍ عديدة يراقب سطح القمر.

وفي سن المراهقة شكل (كلارك) جهاز إرسال تلفون- ضوئي من مصباح دراجة هوائية واستطاع بهذا الابتكار أن يبث صوته عبر أشعة الضوء. وأجرى تجارب أخرى بتغيير الطبقات الصوتية لأشعة الشمس بواسطة علم الحركة، وسبق بذلك تطور جهاز مشابه استعمل في الاتصالات الفضائية. وكان لقب (كلارك) في صغره "الفتى العلمي". لقد نهل (كلارك) من الرؤى المستقبلية في أفكار الخيال العلمي من صفحات مجلة "قصص مذهلة". اندمجت هذه المزايا والصفات مع خلفية علمية واقعية جيدة وتولد منها كاتب أثارت مخيلته الخصبة تمكنه من العلوم.

أصبح (كلارك) عام ١٩٦٤ متميزا في مهنته مثل (روبرت هينلين) و(إسحاق عظيموف)، وألف رواية كلاسيكية بعنوان "نهاية الطفولة". إن أسلوب (كلارك) الفلسفي والواقعي في الكتابة شكل مصدر إلهام لجيله ليستمد من رؤيته لمستقبلنا في هذا الكون الفسيح. لذلك فإن إنجازات (كلارك) في الأدب القصصي الخيالي وسبره للأفكار العلمية جعلت منه اختيارا مثاليا بالنسبة لمشروع فيلم كوبريك عن الخيال العلمي.

كرر (كلارك) قراءة رسالة كوبريك وأصابته الحيرة بسبب قلة المعلومات الواردة فيها، لكن افتتان كوبريك الطفولي بموضوع المخلوقات الفضائية أثارت فضول (كلارك).

مع أن (كلارك) أعجب ببعض أفلام الخيال العلمي لكنه توخى الحذر من منتجي هوليوود بسبب استغلالهم وعدم تقديرهم لهذا النوع من الأدب القصصي. ولم يقتبس أحد من صناع السينما أيا من أعماله كما أنه لم يمارس كتابة النصوص السينمائية لأنه اعتبر تأليف وكتابة السيناريو شكلاً أدبياً ثانوياً لا يستحق جهده. كان (آرثر سي. كلارك) رجلا هادئا وحذرا وفخورا بمنزلته الأدبية ويحاول دوما حماية أعماله والحفاظ عليها.

قرر (كلارك) بعد أن فكر مليا بالموضوع متابعة عرض كوبريك وبحث تفاصيل مشروعه فبعث برسالة جوابية لكوبريك عبر فيها عن اهتمامه بالمشروع. لكن الصورة لم تتضح تماما لـــ (كلارك) لأنه لم يعرف فيما إذا كان كوبريك يريد منه التعاون في سيناريو موجود أصلا أم أنه يريد اقتباس أحد أعماله. لذلك أراد أن يكون مستعدا فبحث ضمن ملفاته العديدة عن بعض القصص القصيرة بما أنه اعتبر القصة القصيرة المؤلفة بإتقان ستكون مادة جيدة لفيلم روائي طويل، خصوصا أن الروايات الطويلة تفقد الكثير من مضمونها أغلب الأحيان عندما تقتبس لعمل سينمائي.

وبعد بحث طويل اختار (كلارك) قصة "الحارس" ليعرضها على كوبريك كعمل قصصي محتمل يقتبس عنه كوبريك مشروع فيلمه الجديد. كتب (كلارك) هذه الرواية المثيرة للفضول في عطلة عيد الميلاد عام ١٩٤٨ ضمن مسابقة أعلنت عنها محطة BBC . ومع أن القصة لم تفز بالجائزة، إلا أن (سكوت ميريدث) باعها لمجلة "عشرة قصص خيالية" ونشرت عام ١٩٥١ بعنوانها الأصلي "حارس الخلود". ويذكر (كلارك) قائلا: "بعكس معظم قصصي القصيرة، فإن هذه القصة كانت ترمي إلى هدف معين ولم تفلح في بلوغ الهدف المنشود. فقد أعلنت محطة BBC عن مسابقة للقصة القصيرة وتقدمت إلى تلك المسابقة بقصة 'الحارس' التي أنجزت طباعتها لتوي لكنهم أعادوها لي بعد شهر تقريبا.

في الحقيقة لم يحالفني الحظ أبدا في مسابقات كهذه." وتوقع (كلارك) أن الطرح المثير للذكريات في موضوع المخلوقات الفضائية في قصة "الحارس" سينال إعجاب كوبريك.

تألفت قصة "الحارس" من تسع صفحات ودار موضوعها حول زائرين من الفضاء الخارجي قاموا باستكشاف كوكب الأرض قبل ظهور الإنسان. واستنتج هؤلاء الزائرين بأن الأرض ستسكنها مخلوقات عاقلة في يوم من الأيام، فتركوا أثرا ماديا وصفه (كلارك) كهيكل له بريق ذو شكل هرمي يصل ارتفاعه إلى ضعفي طول الإنسان .. ونصب على صخرة .. وكأنه قطعة مجوهرات ضخمة متعددة الوجوه. كانت قصة "الحارس" زاخرة بالمواد الفكرية والتخمينية والصور المجازية المثيرة كي يعتمد عليها صنع فيلم سينمائي.

كان (كلارك) نادرا ما يغادر جزيرة سيلان المحببة إلى قلبه، لكنه اضطر للسفر إلى الولايات المتحدة في الشهر التالي من أجل حضور الاجتماعات المتعلقة بإعداد كتاب "الإنسان والفضاء" التي ستعقد في مقر مكتبة علوم الحياة والزمن بمدينة نيويورك. توصل (كلارك) وكوبريك بعد تبادل المراسلات إلى تحديد تاريخ لقاء يجمع بينهما لمناقشة مشروع المخرج. وصل (كلارك) إلى نيويورك ونزل في فندق (شيلسي) بوسط مانهاتن.

تحدد اللقاء بين ستانلي كوبريك و(آرثر سي. كلارك) في ٢٣ نيسان، وهو موعد افتتاح (المعرض العالمي) للعام ١٩٦٤ في نيويورك. وقد وفرت هذه المناسبة الخلفية اللازمة لفيلم الخيال العلمي الذي يدرس كوبريك عملية إنتاجه. أبرز (المعرض العالمي) تصور ورؤية المستقبل من خلال فيلم يعرض الدور الهام في تجسيد الأحلام مرئيا بهدف الوصول إلى حياة مستقبلية أفضل بمساعدة الكومبيوتر الحديث وتقنيات الفضاء التي غيرت مجرى حياتنا اليومية إلى ما لا نهاية. وتوفرت في هذا المعرض أشكال مختلفة من شاشات العرض الكبيرة والعريضة والوسائط السمعية والبصرية المتنوعة التي توظف هذه الأساليب التجريبية لعروض بزاوية ٣٦٠ درجة بشرت بظهور نوع جديد من السينما في الستينيات.

اختار كوبريك مكانا للاجتماع بـ (كلارك) في مطعم (تريدر فيكس) الموجود داخل فندق بلازا، وهو المكان الذي بحث فيه مع (روجر كاراس) فكرة التعاون مع (كلارك). بعد اختتام الاجتماع الذي حضره (كلارك) بشأن مسودة عمله والذي عقد في مقر مكتبة علوم الحياة والزمن الموجود في الطابق الثاني والثلاثين، توجه (كلارك) إلى فندق بلازا سيرا على الأقدام وانتابه القلق فجأة وتوترت أعصابه، سائلا نفسه "ماذا يريد منه ستانلي كوبريك؟ وهل يحاول تعريض مكانته المحترمة للخطر أمام مؤلفي الخيال

العلمي باستدراجه إلى عالم السينما؟' وعندما دخل (كلارك) فندق بلازا تمنى على نفسه أن لا يكون كوبريك من صنف العاملين في سينما هوليوود، لأن صورة هؤلاء المنتجين والمخرجين في ذهن (كلارك) تمثلت في أشخاص يدخنون السيجار ويسارعون إلى الجلوس في غداء عمل مع زبائنهم لعقد الصفقات السريعة. وصل (كلارك) مبكرا عن الموعد المحدد، فاقترب من البار وطلب لنفسه مشروبا. من جهته، كان كوبريك دقيقا في مواعيده ودخل مقتربا من (كلارك) وتعرف فورا على المؤلف لأنه شاهد إحدى صوره المنشورة خلف الكتب التي اطلع عليها كوبريك قبل هذا اللقاء.

اطمئن (كلارك) لمظهر ستانلي كوبريك الذي دلت هيئته على أنه من سكان الطبقة الوسطى في نيويورك، كما أنه لا يشبه أبناء مهنته في هوليوود. ومع أن (كلارك) شكك في نشاط كوبريك بما أن الساعة تجاوزت السابعة مساء، إلا أنه لاحظ في كوبريك شحوب سهر الليل على العكس تماما من عادة (كلارك) في العمل في فترة النهار. فشعار (كلارك) في الحياة هو أنه لا يوجد إنسان عاقل مستيقظ بعد العاشرة مساء، ولا إنسان يحترم القانون بعد منتصف الليل.

كان (تريدر فيكس) مكانا يتسامر رواده حول شؤون السينما، لكن ستانلي كوبريك لم ينتمي إلى هذا النمط الذي يناقش الأفلام السينمائية في حفلات الكوكتيل. إن مظهر كوبريك جعل (كلارك) يشعر بالارتياح، كما أن الحديث بين الرجلين لم يتطرق إلى مشروع فيلم كوبريك الجديد. وانتهى اللقاء بشكل ودي واتفق الرجلان على الاجتماع ثانية. خرج (كلارك) من اللقاء في تلك الأمسية معجبا بذكاء كوبريك ومقدرته على استيعاب الأفكار والمفاهيم الجديدة بشكل سريع.

اتصل كوبريك بـــ (كلارك) مجددا وطلب منه تخصيص نصف يومه من أجل عقد اللقاء الثاني، حيث فتح كوبريك حوارا لساعات طويلة يستفسر عن مواضيع عديدة: الخيال العلمي وفيلم "**الدكتور سترينجلاف**" والأطباق الطائرة وبرامج الفضاء الأمريكية والروسية والسيناتور (باري غولدووتر). وتبادل الرجلان آراء عديدة وتفاصيل ومعلومات كثيرة. استمتع (كلارك) بالأفكار التي تطرّق إليها كوبريك في حديثه واستحوذت عليه فكرة مشروع فيلم الخيال العلمي الذي يخطط له كوبريك.

وعندما شارف الاجتماع المطول على نهايته، طلب كوبريك رسميا من (كلارك) أن يتعاون معه في مشروع فيلمه الجديد بغض النظر عن احتمال وجود حياة خارج

كوكب الأرض والعمل على تحويل الفكرة إلى فيلم سينمائي. وقال كوبريك لـــ (جيريمي برينشتين): "ذكر أحد كتاب الخيال العلمي البريطانيين قائلا 'أحيانا أشعر أننا نحيا في هذا الكون لوحدنا وأحيانا عكس ذلك'.والفكرة مثيرة جدا في كلتا الحالتين.' وأنا أتفق معه بالرأي."

شرح كوبريك لـــ (كلارك) أنه بمقدورهما صياغة القصة التي ستعرض على الشاشة انطلاقا من قصة "الحارس" التي ألفها (كلارك) سابقا. إن كاريزما كوبريك جعلت (كلارك) يوافق على العرض إلا أنه لم يدرك أهمية هذا الموضوع بالنسبة لكوبريك الذي يعتبر كتابة السيناريو جزءا رئيسا من عملية الإنتاج ويتطلب جهدا فكريا وجسديا يفوق تصور (كلارك) واستيعابه لهذه النقطة الحساسة من خلال الحديث الذي دار بينهما في ذلك اليوم. وتصافح الرجلان كدلالة على الموافقة حول مباشرة العمل.

ويذكر (كلارك): "إن الفكرة التي تشكلت في رأس كوبريك منذ البداية كان هدفها النهائي واضح. فقد رغب بصنع فيلم يكشف علاقة الإنسان بالكون، وهو موضوع لم يتطرق إليه أحد من قبل في تاريخ السينما. كان ستانلي مصمما على إنجاز عمل فني بحت يثير الدهشة والإجلال وربما الرعب أيضا."

مع أن (كلارك) ظل مشغولاً في عمله بكتاب "الإنسان والفضاء" لمدة شهر من ذلك التاريخ فقد خصص خمس ساعات يوميا للاجتماع بكوبريك. وبحلول ربيع ١٩٦٤ كان النقاش حول مشروع لفيلم يستغرق حوالي عشر ساعات كل يوم يتبادل خلالها الجانبان الحديث في منزل كوبريك وفي مطاعم مختلفة أيضا، بما فيها مطعم نيويورك الشهير (أوتومات). وقام الرجلان بزيارة متحف (غاغنهيم) في المنتزه المركزي والمعرض العالمي المعقود في منتزه (فلاشنغ ميدوز) بـــ (كوينز). كما لم يكف كوبريك و(كلارك) عن السير في الطرقات لبحث مواضيع الكون والمخلوقات الفضائية والسينما. كان العمل مع كوبريك بالنسبة لـــ (كلارك) مثيراً وشاقاً في نفس الوقت. إن الأفكار التي تجول في رأس كوبريك وأسئلته التي لا نهاية لها وهوسه بالتفاصيل ودقائق الأمور استنفذت معرفة (كلارك) الشاملة والواسعة. ومع أن كوبريك أعجب بفكرة الأثر الذي تتركه حضارة غريبة عن كوكب الأرض، فقد تخطت أفكار فيلمه حدود قصة "الحارس". لقد رأى (كلارك) بأن كوبريك قد وصل تقريبا إلى حافة العصاب ولا يطفئ ظمأه إلا الكمال المطلق في العمل.

تضمنت المرحلة الأولى من تطور الفيلم سلسلة من المشاهد تبين الاكتشافات التي تجري بين الكواكب بالإضافة إلى استكشافُ القمر. وأطلق كوبريك و(كلارك) لقبا وهميا على هذه الفكرة "كيف تم اكتساب النظام الشمسي" وذلك في ظل محاكاة تهكمية ساخرة من إنتاج MGM لملحمة الغرب الأمريكي في فيلم **"كيف تم اكتساب الغرب"**. لقد جرى تطوير تلك المشاهد ببنية شبه وثائقية لتصوير الأيام الرائدة في حدود الفضاء الجديد. ووصلت هذه المشاهد ذروتها لتصبح لاحقا السر المعنوي لفيلم "٢٠٠١" من خلال رؤية جسم قادم من الفضاء لكن كوبريك سرعان ما نبذ الفكرة وحاول إيجاد احتمالات أخرى غيرها. وفي مساء ١٧ أيار ١٩٦٤ وبعد اختتام أحد الاجتماعات المارائونية بين الرجلين، ذكر (كلارك) أنه خرج مع كوبريك إلى الشرفة الموجودة في شقة المخرج للانتعاش. وفي تمام الساعة التاسعة مساء شاهد (كلارك) وكوبريك حسب اعتقادهما طبقا طائرا يلمع في السماء. وطلب كوبريك توضيحا مباشرا من (كلارك) حول هذا الجسم الطائر في سماء تلك الليلة، لكن الأخير عجز عن الإجابة. وتغلب الوسواس الفظيع على كوبريك وخشي من أن اكتشاف حياة خارج كوكب الأرض سيقضي على مخططات فيلمه التي تشكلت ببطئ وعناية. لكن كوبريك و(كلارك) اتصلا بالبنتاغون وقاما بملء قسيمة رسمية مخصصة لمشاهدة الأجسام الغريبة الطائرة. وسارع (كلارك) لبحث مشاهدته مع كوبريك في تلك الأمسية مع أصدقائه في (بلاتيناريوم هايدن)، وهو مركز يظهر حركات الأجرام السماوية بتسليط النور على قبة داخلية حيث خصصت أجهزة الكومبيوتر الموجودة في المركز لحل أسرار الكون. فتبين أن الشيء الذي شاهده المخرج وكاتب السيناريو كان بثا لمحطة (إيكو ١) وليس أثرا لحياة غير أرضية. ويذكر (كلارك) بقوله: "مازلت أذكر بنوع من الارتباك شعوري بالرهبة والإثارة وبالفكرة التي ومضت بذهني 'حقا إنها لمصادفة عجيبة'. لقد ظهرت المخلوقات الفضائية لتردعنا عن متابعة العمل في الفيلم." وما لبث أن استبد القلق من جديد بكوبريك عندما اقتربت المركبة الفضائية الأمريكية (مارينر ٤) من كوكب المريخ. وشعر أنه يجب أن يطور نصه السينمائي الذي يعمل عليه في حال تم اكتشاف الحياة على سطح الكوكب الأحمر. كما حاول كوبريك تأمين فيلمه ضد احتمال اكتشاف سلالة من الحياة في الفضاء الخارجي وطلب من شركة التأمين الشهيرة (لويد) في لندن إصدار بوليصة تأمين لتعويضه ماليا في حال اكتشاف حياة غير أرضية، لكن الكلفة كانت فلكية كالفكرة التي طرحها كوبريك. واعتقد (كلارك)

أن فيلم "٢٠٠١: **أوديسا الفضاء**" لن يكتب له الظهور على الشاشة إن كانت رؤيتهما المفترضة في تلك الليلة الربيعية حقيقية وواقعية.

استغنى كوبريك عن عدد من الأفكار بسرعة لا توصف، بينما رجع (كلارك) إلى ملفاته للبحث عن مادة أخرى تشحذ أفكارهما وطرح على كوبريك عددا من قصصه القصيرة للإسراع بمشروع الملحمة الفضائية.

وفي ٢٠ أيار ١٩٦٤ وقع (آرثر سي. كلارك) عقدا مع كوبريك يضفي طابع الرسمية على عمله في المشروع. وتضمن العقد مبيع قصة "الحارس" وغيرها من القصص القصيرة التي كتبها (كلارك): "التوتر القاطع" و"خارج المهد" و"المدار السرمدي.." و"من هناك؟" و"داخل المذنب" و"قبل عدن". قام بصياغة هذا العقد محامي كوبريك (لويس بلاو) و(سكوت ميريدث). وحصل (كلارك) على مبلغ عشرة آلاف دولار لقاء تلك القصص. ثم تقرر في ٢٨ أيار أن يكتب (كلارك) نصا سينمائيا استنادا إلى قصة "الحارس" بأجر قدره ٣٠,٠٠٠ دولار، بحيث يستلم ١٥,٠٠٠ دولار عند بدء التصوير الرئيسي و١٥,٠٠٠ دولار أخرى عند إنجاز الفيلم. ونصت الاتفاقية المبرمة بين الطرفين على استلام كوبريك نسبة مئوية من كافة الروايات المتممة وحقوق الفيلم التابعة لـ "٢٠٠١".

حدد كوبريك برنامج لإنتاج الفيلم يتضمن إنجاز كتابة السيناريو خلال فترة ١٢ أسبوع يليها أسبوعان للتشاور وأربعة أسابيع لمراجعة السيناريو وأربعة أسابيع لتأمين تمويل الفيلم وأربعة أسابيع لإعداد المؤثرات البصرية وعشرين أسبوعاً للتصوير وعشرين أسبوع للمونتاج و١٢ أسبوع لتجهيز المرحلة التي تسبق إصدار الفيلم. لكن هذه الفترة الزمنية الطويلة التي حددها كوبريك لإنتاج فيلمه الجديد تضاعفت مدتها قبل الإنجاز النهائي.

بالنسبة للمرحلة الأولى التي تتطلب إنجاز سيناريو التصوير، رفض كوبريك فكرة كتابة السيناريو بالطريقة التقليدية لأنه كان مدركا لحقيقة تبلور المشروع وتطويره خلال عملية صنع الفيلم، إلا أن إعداد نسخة مكتوبة أصبحت أمرا إلزاميا عندما عبرت MGM عن اهتمامها بتوزيع مشروع كوبريك السري.

إن أسلوب كوبريك في المساومة على تقاليد صناعة الأفلام كان يهدف في الأساس إلى ابتكار طريقة غير تقليدية للخروج بقصة سينمائية تعرض على الشاشة، واقترح على (كلارك) كتابة الرواية بشكل كامل وبجهد مشترك مع الأخذ بعين الاعتبار الإمكانيات

السينمائية في صياغة تلك الرواية. كانت استراتيجية كوبريك تهدف إلى تطوير سيناريو التصوير من الرواية نفسها.

طلب كوبريك من (كلارك) أن يؤدي عمله في مكتب كوبريك الكائن في غرب المنتزه المركزي وأحضر له آلة كاتبة كهربائية وكمية كبيرة من الأوراق. ولكن بعد يوم واحد من العمل انسحب (كلارك) من المكتب نتيجة للتدقيق والتمحيص الفظيع الذي أظهره كوبريك وبحث عن جو أكثر مناسبة لأداء هذا العمل الأدبي في فندق (شيلسي) حيث توفر الحافز المناسب لمهمة التأليف بوجود عدد من الأدباء المقيمين في نفس الفندق، أمثال (آرثر ميللر) و(آلن غينزبرغ) و(ويليام بوروز)، بينما هيمنت أفكار (دايلان توماس) و(برندان بيهان) على الجو العام الذي يعمل تحت ظله أولئك المؤلفون. كما كان فندق (شيلسي) وجهة يقصدها نجوم (آندي وورهول). وجرى في ذلك المكان تأليف فيلم "**الغداء العاري**" و"٢٠٠١" أيضا.

كانت هناك مفارقات كبيرة في جدول العمل والاستراحات بين كوبريك (كلارك). وقال (روجر كاراس) لـــ (دانييل ماكلير) المفوض بكتابة سيرة حياة (آرثر سي. كلارك): "كان هناك خلاف بين الرجلين لأن آرثر اعتاد النوم مبكرا حوالي الساعة التاسعة مساء لأنه يشعر بالتعب بسرعة، في حين اعتاد ستانلي الإيواء إلى فراشه حوالي الثالثة بعد منتصف الليل ليظل مستغرقا في نومه إلى الساعة الثالثة من عصر اليوم التالي. لذلك تضاربت أوقات ستانلي وآرثر بالنسبة لساعات العمل." ومع ذلك وصف (كاراس) التقاء تفكير الرجلين "باتحاد دماغي رائع".

في ١٥ كانون الثاني ١٩٦٥ أتى (هاري لانج) و(فريدريك أوردواي) إلى المنطقة لحضور مؤتمر المعهد الأمريكي لعلوم الطيران والملاحة الفضائية الذي عقد في فندق هيلتون نيويورك. كان لهذين الشخصين شركة استشارية لشؤون الفضاء والتقى كلاهما بعدد من الناشرين لبحث كتاب يعملان على إنجازه، يتناول موضوعه المخلوقات الفضائية.

من المعروف أن (هاري لانج) عمل على تصميم كتيبات إرشادات لتدريب الطيارين التابعين لسلاح الجو الأمريكي وصمم في فترة لاحقة عدداً من المركبات الفضائية المتطورة لصالح وكالة الفضاء الأمريكية (ناسا). ولكن منذ ١٩٦٤ بدأ (لانج) و(فريدريك أوردواي) بتطوير مشاريع فضائية بالاعتماد على نفسيهما.

(أوردواي) الذي عمل أيضا لصالح ناسا ووكالة الصواريخ الباليستية التابعة للجيش الأمريكي في (هنتسفيل)، آلاباما، رتب موعدا خلال فترة المؤتمر للاجتماع بـــ (كلارك).

واجتمع (كلارك) و(لانج) و(أوردواي) في غداء عمل في نادي هارفارد. وأثناء تجاذب أطراف الحديث، أخبرهم (كلارك) أنه يعمل مع ستانلي كوبريك على مشروع فيلم سينمائي. وقال (أوردواي) لـ (كلارك) أنه يعمل بالاشتراك مع (لانج) أيضا في مشروع لصالح (برينتيس- هول) يحمل عنوان المخلوقات الذكية في الكون. وأعجب (كلارك) جدا بالمؤثرات البصرية التي طورها (لانج) لهذا المشروع. وبعد انتهاء الغداء، غادر (أوردواي) و(لانج) المكان بسبب ارتباطهما بموعد آخر. وصادف مغادرتهما النادي هبوب عاصفة ثلجية قوية، فاضطرا للوقوف بانتظار وصول سيارة أجرة تقلهما إلى وجهتهما المقصودة. وفي هذه الأثناء انطلق (كلارك) وسط هذه العاصفة لأقرب هاتف دون أن يلفت انتباه الشخصين واتصل بكوبريك ليطلعه بإيجاز على الاجتماع الذي عقده مع (أوردواي) و(لانج). قفل كوبريك سماعة الهاتف واتصل مباشرة بنادي (هارفارد) وطلب من إدارة النادي إجراء نداء باسم الشخصين الذين احتجزتهما العاصفة أمام باب النادي. فدخل (أوردواي) النادي عندما سمع النداء الموجه له وقصد مقصورة الهاتف فسمع صوتا على الطرف الآخر يقول له: "السيد أوردواي؟ .. أنا ستانلي كوبريك."

استطاع كوبريك ترتيب لقاء مع الرجلين في اليوم التالي حيث تتوجت مباحثاتهم بتوقيع عقد مدته ستة أشهر للعمل في مشروع فيلم كوبريك. حصل (أوردواي) في العقد على صفة المستشار الفني الأول، بينما تعين على (لانج) إجراء التصاميم للمركبات الفضائية في هذا المشروع. واقتضى العقد أيضا موافاة كوبريك في شركة (بولاريس) للإنتاج السينمائي بآخر أبحاث استكشاف الفضاء. وشركة (بولاريس) كانت أحدث شركة إنتاج سينمائي أسسها كوبريك لمشروع فيلمه الجديد. كان التصميم الداخلي لمكتب شركة (بولاريس) هادئا وفيه القليل من الأثاث الضروري فقط. وقد قضى كوبريك في هذا المكتب ساعات طويلة من برنامج عمله الحافل بمقابلة أفراد الكادر الفني في المشروع يسبر أعماق أفكارهم العلمية ويبحث في كافة المسائل المتعلقة بتكنولوجيا الفضاء.

استمر كوبريك و(كلارك) بالاجتماع يوميا في منزل المخرج للعمل في سيناريو الفيلم والنقاش حوله. كان أسلوب كوبريك في العمل بطيئاً جدا بالنسبة لـ (كلارك) وكان ذلك واضحا من سلة المهملات التي فاضت بالأوراق التي يتلفها كوبريك جراء تكرار تدوين نقاط البحث التي تدور بين الرجلين. وخلال هذا البحث الشاق الذي يجريه كوبريك، كانت الكلمات تتحول إلى أفكار جديدة لتزيد في توسع القصة من حيث الزمان والمكان.

اقترح (آرثر كلارك) على كوبريك أن يلتقيا بعالم الفيزياء الفلكي الشاب (كارل ساغان) الذي كان يعمل في مرصد (سميثسونيان) الفلكي في كامبردج، ماساشوسيتس، والذي أصبح فيما بعد المؤلف الشهير لكتاب "الكون". وجه كوبريك دعوة إلى العالم (ساغان) الذي لم يبلغ سن الثلاثين بعد لتناول العشاء في منزل كوبريك. تركز الحديث أثناء العشاء وبعده على الهيئة المحتملة للمخلوقات الفضائية. كان كوبريك مساندا لاحتمال تشابه المخلوقات الفضائية مع الشكل البشري، لكن (كلارك) لم يؤيد الفكرة. قال (ساغان) لـــ (نيل ماكلير): "أخبرتهما أن تصوير المخلوقات الفضائية بالشكل قد يكون كارثة. لذلك اقترحت مجرد الإشارة لهذه المخلوقات دون عرض شكلها. وارتكز نقاشي حول هذه النقطة على أن الأحداث التي جرت في تاريخ نشوء الإنسان كانت كثيرة جدا ومتفردة في طبيعتها على كوكبنا، لذلك فإن احتمال نشوء أجناس مشابهة لنا في الهيئة والشكل في الفضاء أمر مستبعد. فاقترحت بأن التمثيل الظاهري للكائنات الفضائية المتطورة سيبدو زائفا وأن الحل الأمثل هو الإشارة والتلميح إلى تلك المخلوقات دون اللجوء إلى عرض أشكالها على الشاشة."

بدأ كوبريك و(كلارك) بجمع المؤثرات اللازمة من مصادر مختلفة، فاطلعا على كتاب "أسلاف آدم" للمؤلف (لويس ليكي) وكتاب "الأجناس الإفريقية" للمؤلف (روبرت آردي) – كان لهذا الكتاب أثراً واضحاً على (سام بيكينباه) وفيلمه **"كلاب من قش"** الذي أثار جدلا واسعا. ثم درس كوبريك و(كلارك) كتاب "بطل بألف وجه" للمؤلف (جوزيف كامبل) – ظهر أثر هذا الكتاب بشكل واضح لاحقا على الثلاثية السينمائية **"حرب النجوم"**. كما قام (كلارك) بزيارة الدكتور (هاري شابيرو) رئيس علم الأنثروبولوجيا (العلم الذي يبحث في أصل الجنس البشري وتطوره وأعراقه وعاداته ومعتقداته) في متحف التاريخ الطبيعي الأمريكي في نيويورك.

حاول (فريدريك أوردواي) إغراء مؤسسات علوم الفضاء والتكنولوجيا لتشترك في مشروع فيلم كوبريك الفضائي، فحصل على اهتمام أبرز هذه المؤسسات: وكالة (ناسا) وIBM و(هانويل) و(بوينغ) و(بل تلفون) وRCA و(جنرال ديناميكس) و(كرايزلر) و(جنرال إلكتريك). من جانبه، حث كوبريك الشركات الكبيرة للمساهمة بأفكارها وتصاميمها في فيلمه الجديد مقابل عرض شعارات تلك الشركات والمؤسسات في الفيلم، وبذلك كان كوبريك سباقا في ابتداع فكرة عرض المنتج ليكون الدعامة الأساسية في صناعة الأفلام السينمائية.

بدأ مكتب شركة (بولاريس) للإنتاج السينمائي يزدحم بالزوار القادمين للعمل مع كوبريك في مشروعه الجديد. بين تلك الوجوه التي أتت من إنجلترا كان هناك مساعد كوبريك (راي لوف جوي) الذي عمل مساعد مونتاج في فيلم "**الدكتور سترينجلاف**"، و(فكتور ليندون) مدير الإنتاج في المشروع بالإضافة إلى (ريتشارد ماكينا) و(روي كارنون) اللذان انخرطا في تلوين الأعمال الفنية في مرحلة ما قبل الإنتاج.

من جهةٍ ثانية، تحدثت (كريستيان) زوجة كوبريك مع أستاذها في الرسم (هاري ستيرنبرغ) حول مشروع فيلم كوبريك. ويذكر (ستيرنبرغ) قائلا: "كنت أتطلع إلى اللحظة التي سألتقي فيها بستانلي. وبالفعل أتى إلى مشغل رسمي في شرق الشارع الرابع عشر. كان ستانلي مفرط النشاط وديناميكياً ومفعماً بالحيوية والطاقة أكثر من أي شخص آخر صادفته في حياتي. وكلما أتى لزيارتي، كنا نتبادل حديثاً مقتضباً ثم يقضي ستانلي باقي الوقت يتحدث بالهاتف. وفي كل مرة يبدأ فيها ستانلي الحديث يرن جرس الهاتف اللعين. كنت متلهفا للحديث معه لكنه كان دائما مشغولاً إما بالهاتف اللعين أو بالأشخاص القادمين للقائه باستمرار. وبالكاد جرى حديث كامل بيننا. كان ستانلي مختلفاً تماما عن زوجته، ومع ذلك كان ستانلي وكريستيان يشكلان زوجين رائعين وشريكين سعيدين. كانت طبيعتهما مختلفة تماما. فستانلي شخص مفرط الحركة والنشاط بعكس كريستيان الهادئة جدا. ومع ذلك كانت علاقتهما ناجحة." ثم سنحت الفرصة لـــ (ستيرنبرغ) للالتقاء بكوبريك مرة ثانية حين قام الأخير بزيارة معرض لوحات الرسام (ستيرنبرغ). "كنت أتحدث مع مدير المعرض وفجأة أخذ ستانلي كاميرته وقال 'دعني أصور تلك اللقطة.' أرسل لي نسخة مطبوعة فيما بعد عن هذه الصورة الملونة – كانت عبارة عن بورتريه رائعة لي."

مع أن كوبريك حاول أن يحيط مشروع فيلمه الجديد بنوع من السرية المألوفة لدى العاملين في وكالة الفضاء الأمريكية (ناسا) وغير الشائعة في أوساط الاستوديوهات السينمائية. لكنه بذلك أثار نوعا من الفضول عمّ مدينة نيويورك كلها. وربما ساعد ذلك على حشد العقول العلمية والفنية وإحضارها إلى باب كوبريك، مع أن هذا الأمر شكل بعض المخاطر المحتملة. ففي إحدى المرات أتى شخص مخبول إلى المكتب وأصر بأن كوبريك استأجر خدماته، فقام العاملون بإخراجه من المكان بلباقة. لكن الرجل لم يقتنع بهذا الرفض واستمر بالحضور يوميا يجلس على مقعد موجود في الشارع قبالة المكتب يراقب

مكتب كوبريك. واستطاع الدخول بعدها أكثر من مرة إلى المكتب وجلس وكأنه أحد أعضاء فريق الإنتاج، وهذا ما جعل كوبريك يحمل في حقيبة يده خنجراً كبيراً بين الأوراق تحسبا لأي أمر طارئ قد يعرض سلامته للخطر.

وفي نفس الوقت تعرض (آرثر سي. كلارك) لنوع من التهديد المختلف من قوة غريبة. ففي ١ أيار شب حريق في الطابق الثالث من فندق (شيلسي) وأتى رجال الإطفاء لإخماد الحريق بينما لجأ (كلارك) مع النزلاء الآخرين إلى بهو الفندق. وامتد الحريق إلى الطابق السابع واستبد الرعب بـــ (كلارك) خشية أن تتحول النسخة الوحيدة من الرواية التي يقوم بكتابتها إلى كتلة من الرماد وتخيل ماذا سيكون موقفه عندئذ من ستانلي كوبريك.

في ١ تموز أنجز (كلارك) عمله في كتاب "الإنسان والفضاء" لصالح مكتبة الزمن والحياة واضطر للعودة إلى جزيرة سيلان بسبب بعض المشاغل الضرورية، فأصبح بعيدا عن التواصل المباشر مع المشروع خصوصا أن العمل في كتابة السيناريو لم ينته بعد. ولكن في نهاية الأسبوع الأول من شهر تموز تمكن (كلارك) من إنجاز الفصول الخمسة الأولى من الرواية حيث كان يطبع ١٠٠٠ إلى ٢٠٠٠ كلمة في اليوم الواحد مستخدما آلة كاتبة قديمة رمادية اللون نوع (سميث – كورونا) في الجناح ١٠٠٨ من فندق (شيلسي). وفي نهاية الشهر أخذ الكاتب استراحة مؤقتة من تأليف مسودة الرواية الجديدة وذهب ليشتري بطاقة تهنئة بريدية ليرسلها إلى ستانلي كوبريك بمناسبة عيد ميلاده السادس والثلاثين المصادف في ٢٦ تموز. وبينما كان يمشي في الشارع، شاهد بطاقة موجهة إلى مخرج فيلم "**الدكتور سترينجلاف**" عليها صورة الكرة الأرضية وكأنها ستنفجر مع الجملة التالية "كيف ستتعم بعيد ميلاد سعيد في الوقت الذي قد تنفجر الأرض التي نعيش عليها في أية لحظة؟"

في نهاية شهر آب تشكلت الشخصيات الرئيسة الثلاث في الرواية: اثنان من رواد الفضاء وجهاز كومبيوتر. فقرر كوبريك أن الكومبيوتر، الذي أخذ دوره يتنامى في الرواية، يجب أن يكون أنثى أطلق عليها اسم (أثينا) نسبة إلى آلهة الحرب والحكمة في الحضارة الإغريقية. لكن الكومبيوتر بدل جنسه في النهاية وأصبح سيد الموقف في الفيلم وعرف باسم (هال).

بعد إصدار فيلم "٢٠٠١" استنتج عدد من المشاهدين الأذكياء أن اللقب (هال) (HAL) قد استحدث في الـــفـــيلم إشـــــارة إلى شـــركة الكـــومبيوتر الشهيرة IBM بما

أن الأحرف التي تلي H-A-L في الترتيب الأبجدي باللغة الإنجليزية هي I-B-M . وعلق كوبريك على هذا الاستنتاج بقوله لـ (الكسندر ووكر): "كانت مصادفة مذهلة. لقد قمت بالاشتراك مع آرثر سي. كلارك بتسمية الكومبيوتر 'هال' (HAL) على أساس الكلمات HEURISTIC (أسلوب تعليمي يشجع الطالب على اكتشاف الأشياء بنفسه) و ALGORITHMIC (حسابي)، وهما شكلان من أشكال التعلم التي سيطر عليها الكومبيوتر 'هال'. وبعد عدة سنوات أشار أحد الأصدقاء المتخصصين بفك الرموز والشيفرة إلى أن حروف (HAL) تتبع في ترتيبها الأبجدي حروف IBM وهنأنا على هذه الدعابة المستترة." وذكر (بوب غافني) "أذكر بأن أحد الفتيان وجه رسالة إلى ستانلي قال فيها أنه توصل لمعرفة الطريقة التي أشار فيها الاسم HAL إلى شركة IBM . كانت هناك تأويلات كثيرة بالنسبة لهذا اللقب الذي أطلق على جهاز الكومبيوتر في الفيلم. فهذا الفتى الذي بعث بالرسالة وغيره من الشبان أيضا كانوا يبحثون عن معنى الحياة."

في الوقت الذي كانت تكتمل فيه رواية (كلارك) ، بدأ كوبريك بجمع أسئلة كثيرة حول طريقة تصور عمل وحياة رواد الفضاء خلال رحلتهم الكونية. وحصل كوبريك على التوضيح حول أسئلته من طاقم العاملين في المشروع.

إن إحدى نقاط البحث التي كانت تجول في ذهن كوبريك لم يتطرق إليها العلم آنذاك. كان كوبريك يحاول فهم شعور رواد الفضاء أثناء انعزالهم عن بيئتهم الطبيعية وابتعادهم عن بني جنسهم. قرأ كوبريك كتابا بالصدفة من تأليف (إرنيست شاكلتون)، وهو مستكشف أيرلندي عبر القطب الشمالي مع فريق من الباحثين. بعد استيعاب القصة أعطى كوبريك هذا الكتاب لصديقه وزميله في العمل (بوب غافني) وحثه على صنع فيلم يستند إلى هذه القصة.

كان (كلارك) يخشى أن يفشل في تطوير حبكة الفيلم وأخذت الكوابيس تنتاب نومه المتقطع. في أحد هذه الكوابيس شاهد (كلارك) نفسه في موقع العمل وقد بدأ التصوير لكن الممثلين وقفوا صامتين ليس لديهم كلمات ينطقون بها، فانهال المخرج كوبريك بأسئلته على (كلارك) الذي عجز عن إيجاد الحبكة اللازمة للقصة. أما في ساعات اليقظة، شرع (كلارك) وكوبريك يقومان بجولات عديدة سيرا على الأقدام باتجاه النهر الشرقي لبحث الموضوع. وفي كل مرة كانت الأسئلة تزداد وتقل الأجوبة.

مع اقتراب يوم ٢٥ كانون الأول، طبع (آرثر سي. كلارك) ببطء وهدوء الصفحات الأخيرة من الرواية وقدمها إلى كوبريك عشية عيد الميلاد.

لقد استهلكت كتابة الرواية جهدا مضنيا من (كلارك) وكوبريك بمعدل عمل أربع ساعات يوميا على مدار ستة أيام في الأسبوع، أي ما يعادل ٢٤٠٠ ساعة كتابة من أجل فيلم مدته ساعتين و ٤٠ دقيقة.

كان كوبريك سعيدا بالرواية التي يكتبها (كلارك) وقال له ذات مرة: "لقد تجاوزنا حدود الخيال العلمي." فقد امتدت القصة إلى مرحلة دخل فيها (ديف باومان) البوابة النجمية لكن رحلته لم تتمخض عن نتيجة ملموسة. كان (كلارك) يظن بأن السيناريو سيتولد بسهولة من مسودة الرواية، لكنّ المشروع بالنسبة لكوبريك كان ما يزال في طور الحمل.

استخدم كوبريك نسخة الرواية لبيع الفكرة إلى MGM و(سيناراما) بميزانية قدرها ستة ملايين دولار. وقال محامي كوبريك، (لويس بلاو)، لـ(نيل ماكلير): "أخذت النسخة إلى MGM وأعطيتهم مهلة يومين أو ثلاثة لقراءتها وإعلامي حول قرارهم. إن ستانلي لا يستعمل السيناريو التقليدي كما يفعل بعض المخرجين في التأكيد على ذكر كل تفاصيل التصوير في السيناريو. كوبريك يطور السيناريو أثناء عملية التصوير نفسها ليحصل على أفضل النتائج."

أصدرت MGM بيانا صحفيا يوم الثلاثاء ٢٣ شباط ١٩٦٥ من مقرها في برودواي ١٥٤٠ بمدينة نيويورك أعلنت فيه عن عزمها الانضمام لكوبريك في تصوير فيلم "**رحلة إلى ما وراء النجوم**"، وهو عنوان أطلقته MGM لترويج الفكرة، بينما كان كوبريك يبحث عن الكلمات المناسبة لتعريف رؤيته حول مشروع الفيلم. وذكر البيان أن رئيس MGM (روبرت هـ. أوبريان) أعلن عن هذا المشروع الذي سيجري تصويره بالألوان والشاشة العريضة وبأن المشاهد الداخلية في الفيلم سيجري تصويرها في استوديوهات MGM بلندن. وتضمن البيان الصحفي أيضا وصف كوبريك لهذا المشروع: "إن فيلم '**رحلة إلى ما وراء النجوم**' هي قصة ملحمية من المغامرة والاستكشاف تشمل الكرة الأرضية وكواكب مجموعتنا الشمسية ورحلة من السنين الضوئية لجزء آخر من المجرة. إن الفيلم عبارة عن محاول درامية تستند إلى العلم من أجل استكشاف الإمكانيات التي لا نهاية لها التي تتيحها اليوم الرحلات الفضائية للجنس البشري. وقال عالم البيولوجيا ج.ب.س. هالدين: 'إن الكون ليس غريبا كما نتخيل فحسب، بل إنه أغرب من مقدرتنا على تخيله.' وعندما نفكر بأن مجرتنا تضم حوالي مئة مليار نجم، والشمس عبارة عن نجم متوسط الحجم ضمن هذا العدد الهائل، وفي الوقت الذي تشير فيه التقديرات الحالية إلى أن عدد

المجرات المرئية بالنسبة للإنسان في هذا الكون الشاسع هو ١٠٠ مليون مجرة، فإن رأي هالدين يبدو متحفظا نوعا ما."

وبهذا الالتزام والإعلان الرسمي من جانب MGM فقد تم إبرام الصفقة التي ستبدأ فيها الرحلة الملحمية.

خصص (روبرت أوبريان) مبلغ ستة ملايين دولار لفيلم كوبريك الفضائي مع التخطيط لإصدار الفيلم في أواخر ١٩٦٦ أو في ربيع ١٩٦٧. لكن (أوبريان) واجه انتقادا شديدا من أصحاب الأسهم في MGM ومسؤوليها أيضا للقرار الذي اتخذه حول تمويل الفيلم. لكن (روبرت أوبريان) وضع ثقته وأمواله بين يدي ستانلي كوبريك.

حين أصبحت المسودة الأولى من الرواية جاهزة بين يدي (كلارك)، بدأ بمراجعتها والتوسع فيها لتصبح مدخلا روائيا للفيلم. فقد جرى حذف مقاطع كاملة وافق عليها كوبريك في السابق. وبمعنى آخر، كانت المرحلة النهائية من الرواية غير واضحة لأن الأفكار كانت تتوالى وتنتقل في الوقت الذي اقترب فيه كوبريك من مصاعب الإنتاج العملي.

وصل (توني ماسترز) في نيسان ١٩٦٥ إلى نيويورك قادما من إنجلترا حيث تم استئجار خدماته كمصمم للإنتاج. كان (ماسترز) ضابطا برتبة رائد في سلاح المدفعية الملكي في الحرب العالمية الثانية، وعمل في مجال السينما منذ ١٩٤٦. ثم عمل في القسم الفني عام ١٩٦٢ في فيلم **"لورنس العرب"** من إخراج (ديفيد لين).

في الوقت الذي انكب فيه (كلارك) يطبع خاتمة الرواية على آلته الكاتبة، بدأ فصل ربيع ١٩٦٥ في نيويورك، وبدأ كوبريك بإجراء المقابلات في مكتب شركته (بولاريس) للإنتاج السينمائي مع العديد من الفنيين والممثلين وتطرق إلى المباشرة ببحث التفاصيل وصنع القرارات التي تواجه عادة مرحلة ما قبل الإنتاج. اتصل (كلارك) بـ (روجر كاراس) الذي دهش لوجود الكاتب في نيويورك. وقال (كاراس) عن هذا الموقف لـ (نيل ماكلير): "سألته عن تاريخ وصوله إلى نيويورك، فأخبرني أنه في المدينة منذ ستة أشهر تقريبا يعمل في مشروع كوبريك الجديد. تحدثت مع آرثر لبضع دقائق ثم استلم ستانلي سماعة الهاتف وسألني 'هل تود الذهاب معنا إلى إنجلترا لنصنع الفيلم؟' كانت الساعة حينذاك حوالي الحادية عشرة والنصف من مساء ليلة الأحد، وهذا وقت متأخر جدا بالنسبة لآرثر. فاتصلت بزوجتي على الفور قائلا 'جيل .. هل ترغبي بالذهاب إلى إنجلترا؟' فوافقت. وفي اليوم التالي استقلت من شركة كولومبيا للإنتاج السينمائي بعد عمل دام عشر

سنوات وجهزت نفسي للرحيل إلى إنجلترا مع آرثر وستانلي وباقي أفراد طاقم العاملين في المشروع. واستلمت بعدها منصب مدير الدعاية لفيلم ٢٠٠١: **أوديسا الفضاء**."

أسندت إلى (روجر كاراس) مهمة شاقة تتمثل في تحديد كل كتب الخيال العلمي المتوفرة في ذلك الوقت وإعداد أرشيف شخصي لكل المقالات التي تتحدث بالتفصيل عن الرحلات الفضائية وكل العلوم ذات الصلة. وقام موظف أرشيف خاص بالبحث عن كل أفلام الخيال العلمي وإحضار نسخة فيلمية عنها. استعرض (كلارك) وكوبريك فيلم "**الوجهة هي القمر**" من إخراج (جورج بال)، وهو فيلم مقتبس عن رواية بقلم (هينلين)، وفيلم "**اليوم الذي توقفت فيه الأرض عن الدوران**" وفيلم "**الشيء**" وفيلم "**الكوكب المحرم**". بعد مشاهدة تحفة (ويليام كاميرون مينزيس) السينمائية "**الأشياء القادمة**" الذي حاز على إعجاب (كلارك)، التفت كوبريك إلى المؤلف وقال: "ماذا تريد أن تفعل بي؟ لن أشاهد أي فيلم تقترحه أنت." كان كوبريك شديد الانتقاد لكل الأفلام التي استعرضها مع (كلارك)، لكنه كان مصرا على مشاهدة كل فيلم ضمن بحثه عن الأفكار والأساليب التي قد تعود عليه بالفائدة. وذات مرة ذهب كوبريك بصحبة زوجته (كريستيان) و(جيريمي بيرنشتين) إلى دار سينما في شمال لندن لمشاهدة فيلم خيال علمي روسي من المستوى الهابط يحمل عنوان "**رواد الفضاء على كوكب الزهرة**". ومع أن الفيلم كان ناطقا باللغة الإنجليزية بواسطة الدوبلاج ومليء بالمؤثرات البدائية، لكن كوبريك أصر على البقاء حتى نهاية ذلك الفيلم الرديء من الناحية الفنية.

حان الوقت في نهاية شهر نيسان ١٩٦٥ بالنسبة لكوبريك كي يضع مشروعه قيد الإنتاج. وكانت الخطوة الأولى استبعاد العنوان "**رحلة إلى ما وراء النجوم**" الذي يناسب فيلم من إخراج (روجر كورمان) أكثر من التجربة التي ستحطم التقاليد السينمائية التي يخطط لها كوبريك في إنتاج فيلمه. استوحى كوبريك إلهامه منذ البداية من رائعة هوميروس الملحمية "الأوديسا". يقوم رواد الفضاء، كما فعل (أوديسوس)، بالانطلاق في رحلة فيلم كوبريك. وفي نفس الوقت سينطلق جمهور المشاهدين أيضا في رحلة عبر المجرات في فترة أقل من نصف قرن. ثم صرح ستانلي كوبريك رسميا للصحافة العالمية أنه سينتج فيلمه "**٢٠٠١: أوديسا الفضاء**" في إنجلترا.

كوبريك الذي يُعنى دوما بالتفصيل ودقائق الأمور سأل (فريدريك أوردواي) عن طريقة لفظ العنوان الجديد لفيلمه، بما أن (٢٠٠١) تقرأ بعدة طرق باللغة الإنجليزية. وفي النهاية تقرر قراءة (٢٠٠١) على الشكل التالي: ألفان وواحد.

عاد (كلارك) إلى جزيرة سيلان لإعادة كتابة الرواية وصياغاتها من جديد في ربيع ١٩٦٥، لكن عمله هذا استغرق منه عاما كاملا عوضا عن بضعة شهور كما كان مقررا. وفور عودة (كلارك) إلى أرض الوطن، نقل كوبريك وحدته الإنتاجية إلى استوديوهات MGM في (بوريهام وود) ١٥ ميل شمال لندن. وشحنت حمولة ٢٠ شاحنة من المعلومات والرسومات من نيويورك إلى إنجلترا عن طريق شركة (س. س. فرانس). كما حجزت تسع قاعات تصوير لمشروع كوبريك في استوديوهات MGM التي تنتج من ١٠ إلى ١٢ عملاً سينمائياً في السنة، وهذا يعني بأن MGM اضطرت لتخفيض إنتاجها إلى النصف تقريبا خلال العمل في مشروع كوبريك في (بوريهام وود). ووعد (روبرت أوبريان) أن تكاليف التشغيل لن تقيد على ميزانية إنتاج كوبريك مع أنه إجراء شائع يؤدي معظم الأحيان إلى تآكل الروح الإبداعية للفيلم. ومما زاد العبء على (أوبريان) اعتبار استوديوهات MGM البريطانية مسؤولة تجاه الشركة الأم. واستشار (أوبريان) الأصدقاء والخصوم حول مخاطر الخطوة التي يتخذها، لكن ستانلي كوبريك تمكن من إقناعه بأن هذه المقامرة تستحق المغامرة.

انتقل ستانلي كوبريك وزوجته (كريستيان) وأطفالهما إلى شقة كبيرة في فندق (دورشستر) بلندن، التي أصبحت بمثابة الموقع المختار للمخرج القادم من برونكس في إنتاج أفلامه لأن تجربته الوحيدة مع نظام استوديوهات هوليوود في فيلم **"سبارتاكوس"** كانت كوارثية بالنسبة للقيود التي فرضت على الحرية الإبداعية والسيطرة والتحكم بأسلوب عمل المخرج الاستحواذي. فقد لقنت هذه التجربة كوبريك درسا بأنه لن يكون سوى مخرج مأجور في هوليوود، لذا تعين عليه العمل في مكان آخر ليكون صاحب القرار في مهنته السينمائية. وهذا ما جعله يقرر إنتاج "٢٠٠١" في إنجلترا كما فعل في فيلميه السابقين **"لوليتا"** و**"الدكتور سترينجلاف"**.

مع أن كوبريك نيويوركي أصيل ترعرع على النشاط المفرط الذي يسيطر على حياة مدينة نيويورك، إلا أنه تأقلم بسرعة مع الحياة المدنية الهادئة في إنجلترا. وقالت (كريستيان كوبريك) لـ (آن مورو) من صحيفة تايمز اللندنية حول الحياة التي عاشتها مع زوجها وأفراد عائلتها في نيويورك: "كنا نقطن منزلا في غرب المنتزه المركزي في الشارع الرابع والثمانين. لقد اعتدت رؤية أرض الشارع بيضاء جرّاء فتات زجاجات الكولا المحطمة في كل مكان، كما اعتدت رؤية رجال الشرطة يصطحبون الأطفال إلى

مدارسهم. أما المحال التجارية فكانت تغص بالبضائع التي تكاد تسد أبواب تلك المتاجر لدرجة أن المرء يضطر للسير فوقها وكأنه أمر عادي. ونساء المدينة من النوع الفظ ممن لا يتورعن عن جر غيرهن من النساء في الطرقات. وكان هذا الخطر الحقيقي يزحف باتجاه المنازل أو يتمثل في العثور على فريسة ضعيفة كالأطفال وكأن المرء يعيش في مملكة الحيوان. لقد تركت نيويورك أثرا في نفسي لن أنساه أبدا. فقبل الانتقال لتلك المدينة كنا نظن بأن الأمريكيين الذين يتذمرون من مدارس نيويورك وجوّها العام ليسوا سوى يمينيين متطرفين، ولكن في الحقيقة لديهم تبريرهم حول هذا الرأي." أما بالنسبة لكوبريك، فإن طريق مهنته الذي بدا كعمل نفعي بات خيارا في أسلوب حياته.

جعل والدا كوبريك، (جاك) و(غيرترود) يتنقلان للعيش من منطقة الساحل الشرقي إلى الساحل الغربي. وحصل الدكتور (جاك كوبريك) على ترخيص لمزاولة مهنته الطبية في كاليفورنيا في مجال الطب الشعاعي وأصبح عضوا أيضا في الكلية الأمريكية للأمراض المعوية.

عقد ستانلي كوبريك صفقة مع MGM لاستئجار استوديوهاتها في (بوريهام وود) من أجل فيلمه "٢٠٠١". وقد اختار كوبريك هذا المكان بسبب الشركات الإلكترونية التي تحيط بالمنطقة وتخصصت في صناعة المعدات الإلكترونية الدقيقة علاوة على مرافق الإنتاج الممتازة في (بوريهام وود)، خصوصا أن التكنولوجيا المتطورة شكلت عصب الحياة في فيلم "٢٠٠١".

كان التصميم المعماري الخارجي لاستوديوهات (بوريهام وود) يتلاءم تماما مع المصانع المحيطة به. وقد طلي بناء الاستوديو الرئيسي باللون الأبيض فظهر وكأنه مصنع غريب تألف من طابقين وبرج صغير تربعت على قمته ساعة بدون أرقام مع شعار "استوديوهات MGM " البسيط. كانت الأراضي التي تفصل بناء الاستوديو عن المصانع المحيطة مكسوة بالعشب وبعض الشجيرات. أما البناء نفسه فلم تزينه الأضواء الساطعة التي تزركش عادة استوديوهات الإنتاج السينمائي في هوليوود. من الداخل كانت هناك ١٠ استوديوهات تصوير وكثير من ورشات النجارة والطلاء والمكاتب. وأحاط بالبناء العام فسحة خلفية واسعة تناثرت عليها واجهة قرية فرنسية وهيكل قاذفة قنابل من الحرب العالمية الثانية وغيرها من الآثار.

طلب كوبريك من مصمم الإنتاج (كين آدم) الانضمام للمشروع، لكن (آدم) الذي صمم "**الدكتور سترينجلاف**" علم بأن كوبريك أجرى بحوثا مطولة ولفترة طويلة أيضا على

مشروع فيلمه الجديد وشعر بأنه لن يستطيع تصميم الفيلم إلا إذا توفرت لديه نفس المعلومات التي استجمعها كوبريك لصناعة فيلمه الملحمي. لذلك اعتذر (كين آدم) عن المهمة بلباقة وبرر ذلك عدم مقدرته على العمل بالسرعة التي تتطلبها التكنولوجيا المعقدة في فيلم "٢٠٠١".

خصص الاستوديو مكاتب لفريق العاملين في "٢٠٠١" في الجهة الأمامية من مجمع بناء الاستوديو. وأسرع كوبريك لتأسيس قسم خاص أطلق عليه "ورشة بابا نويل" حيث تولى فريق من المصممين الشباب صناعة نماذج مصغرة من المركبات الفضائية والكواكب تحت إشراف العين الخبيرة في المؤثرات البصرية (والي فيفرز) وقد ضم هذا الإنتاج الكبير ١٠٣ من مصممي النماذج من مختلف الاختصاصات. واستأجر كوبريك أيضا عددا من عمال بناء السفن وطلاب الهندسة المعمارية والفنون الجميلة والنحاتين والعاملين في الطباعة الحجرية وصناع الأدوات المعدنية والمتخصصون في الحفر على العاج. وقد تم توظيف هؤلاء العمال والفنيين والفانين ضمن عقود عمل مؤقتة قصيرة الأجل. وفي القسم الفني بإدارة (جون هوسلي) كان هناك أكثر من ثلاثين رساماً يعملون لإنتاج المخططات اللازمة للسفينة الفضائية بقيادة ربانها (هاري لانج). ذلك وقد تم استدعاء المصمم الشاب (أنتوني برات)- الذي عمل مع المخرج (جون بورمان) في أفلامه "زاردوز" و"**إكسكاليبور**" و"**الأمل والمجد**"- تم استدعاؤه لابتكار مفهوم حجرات المركبة الفضائية.

بدأ كوبريك بتجميع فريق من الفنيين في المؤثرات الخاصة. لم يعثر على المؤثرات البصرية التي تلبي متطلباته في أي من العدد الهائل من الأفلام التي استعرضها لهذا الغرض لأن مشروعه كان يقتضي التعامل بطريقة مختلفة خصوصا أن الأفكار التي كونها عن مشاهد الفضاء تطلبت مؤثرات تكنولوجية خاصة معقدة ومتطورة أكثر من تلك المتوفرة آنذاك في تقنيات استوديوهات هوليوود بمراحل كبيرة.

للعثور على تقنيات المؤثرات الخاصة التي تفي بغرض المخرج والمعايير التي وضعها لمشروعه، أوعز كوبريك لطاقم العاملين لديه بمشاهدة والاطلاع على كل الأشياء المتعلقة بالفضاء. وبالفعل حاول كادر كوبريك العمل بكل الوسائل الممكنة لتحقيق رغبته وهذا ما دفعهم للبحث عن كل الأفلام والبرامج التلفزيونية والأفلام الوثائقية التي تدور حول موضوع الفضاء من كافة المصادر سواء في أمريكا أو غيرها من البلدان. وفي

النهاية أثمر هذا البحث الطويل غن فيلم قصير بعنوان "**الكون**" من إنتاج المجلس الكندي الوطني للأفلام السينمائية صدر عام ١٩٦٠. استعرض كوبريك هذا الفيلم الموجز باهتمام بالغ ووجد فيه عنصر الواقعية المرئية الذي يبحث عنه منذ فترة طويلة. فاللقطات التي تصور أعماق الكون في هذا الفيلم القصير لم تكن من ذلك النوع التجاري الذي يكشف زيف الصور والخلفيات والمنمنمات الفقيرة الموجودة عادة في أفلام الخيال العلمي. فقد اكتشف كوبريك من خلال فيلم "**الكون**" بأن الكاميرا يمكن توظيفها لتصبح منظارا فلكيا يتابع الأجرام السماوية بمزيج من الدقة والحركة. وفي نهاية الفيلم عند ظهور قائمة المشاركين فيه، التقط كوبريك أسماء "السحرة" الذين صنعوا تلك الصور الخلابة: (كولن لو) و(سيدني سميث) و(والي جنتلمان). انكب كادر الفنيين التابعين لكوبريك على دراسة الطريقة التي مكنت منتجي فيلم "**الكون**" الذي استغرق إنتاجه أربع سنوات بكلفة ٦٠ ألف دولار مستقطبا عددا من الفنيين البارزين الذين كان هدفهم إتاحة الفرصة للجمهور للاستمتاع بعجائب الكون.

بعد التحقق من الإنجازات الفنية الرائعة التي حققها فيلم "**الكون**"، شعر كوبريك أنه وجد ضالته في فريق المؤثرات البصرية المطلوب. لكنه لم يتمكن من إحضار كامل طاقم العاملين بفيلم "**الكون**" واستطاع فقط استدعاء (والي جنتلمان) لتوظيف خبراته في مشروع فيلم "٢٠٠١". لكن (جنتلمان) استقال من هذه المهمة بسبب صحته المتوعكة بعد عمل تمهيدي دام لأسابيع قليلة فقط. وفي الثمانينيات وبعد أن استرد (جنتلمان) عافيته، عمل في مشروع فيلم "**واحد من القلب**" للمخرج (فرانسيس فورد كوبولا).

وفي نهاية المطاف اختار كوبريك أربعة أشخاص لإدارة فريق المؤثرات الخاصة في مشروع فيلمه: (والي فيفرز) و(دوغلاس ترمبل) و(كون بيدرسون) و(توم هاورد).

بما أن المركبة الفضائية يجب أن تصنع بحجم صغير جدا من أجل التصوير في الفيلم، فقد اختار كوبريك لهذه المهمة (والي فيفرز) الذي عمل مشرفا على المؤثرات الخاصة في فيلم "**الدكتور سترينجلاف**". تمتع (فيفرز) بخبرة وافية في بناء النماذج والمجسمات الصغيرة جدا، وهذا العمل الشاق معروف بفن المنمنمات. رغب كوبريك أن تسبح السفينة الفضائية بزهو البجع في فضاء يعج بالأجرام السماوية، وهو أمر يتطلب عناية فائقة وجهداً كبيراً وبراعة فنية لإظهار تلك التفاصيل. كان كوبريك موفقا في اختيار (فيفرز) لهذه المهمة. وقد سعت شركة (كوردا برذرز) لتوظيف (فيفرز) في هذا المجال

بأن أسندت إليه مهمة تدريب كادر المؤثرات الخاصة في فيلم "**الأشياء القادمة**" للمخرج (ويليام كاميرون مينزيس).

وعُرف عن (توم هاورد) خبرته الطويلة في مجال المؤثرات البصرية. وقد عمل (هاورد) أيضا في فيلم "**لص بغداد**" وحاز على جوائز الأوسكار عن عمله في فيلم "**الروح المرحة**" من إخراج (ديفيد لين)، وعن فيلم "**توم عقلة الإصبع**" من إنتاج (جورج بال).

كان (دوغلاس ترمبل) البالغ ٢٣ سنة أصغر عضو في فريق المؤثرات الخاصة. ولد (ترمبل) في لوس أنجلوس وأراد أن يصبح مهندسا معماريا. ثم وظفته شركة الأفلام التصويرية في هوليوود بعد اكتشاف موهبته الفذة في مجال الرسومات الفضائية. ثم أصبح مديرا لقسم الخلفيات الصورية في هذه الشركة وعمل في مشروع "خط سير الحياة" لصالح سلاح الجو الأمريكي ومشروع "الفضاء وفقا لقواعد الرسم المنظوري" لصالح وكالة (ناسا) الفضائية. وقد اكتشف كوبريك اسم (ترمبل) بين العاملين في فيلم"**سينراما ٣٦٠**" الذي جرى إنتاجه (للمعرض العالمي) عام ١٩٦٤ وحمل عنوان "**إلى القمر وما بعده**". أسند كوبريك مهمة إعداد رسومات الخلفيات لـــ (ترمبل) الذي حاز بسرعة على إعجاب كوبريك لموهبته الفذة، مما جعل كوبريك يسند إليه أصعب وأكبر المهام بما في ذلك مشهد البوابة النجمية التي تمثل خاتمة فيلم "٢٠٠١".

بحث كوبريك عن مدير تصوير يتمتع بإمكانيات خاصة جدا لأنه لم يرغب بتوظيف مصور متفوق في التصوير السينمائي التقليدي فحسب، بل قادر أيضا على العمل بحرية وارتياح على الشاشة العريضة والتعامل مع العمليات البصرية والميكانيكية التي تهيمن على برنامج التصوير الطويل في الفيلم.

بعد إجراء مقابلات عديدة وتدقيق كبير، وقع اختيار كوبريك على (جيوفري أنسوورث) البالغ من العمر ٥٥ سنة، وهو إنجليزي دمث الأخلاق عمل في عدة أفلام، منها "**الريش الأربع**" و"**لص بغداد**" و"**حياة وممات الكولونيل بليمب**" و"**عالم سوزي وونغ**" و"**تصف شلن**"، وتوج مهنته أخيرا بالعمل في فيلم "**٢٠٠١: أوديسا الفضاء**".

كان كوبريك يجري اتصالاته مع المصممين والفنيين بواسطة الهاتف أو البريد أو البرق بما أن عالم الاتصالات في ذلك الوقت لم يعرف بعد تقنيات الفاكس أو البريد الإلكتروني. وقد وصل عدد العاملين في فيلم "٢٠٠١" إلى رقم لم يسبق له مثيل حيث بلغ

العدد ١٠٦، بما في ذلك ٣٥ مصمم شملت خبراتهم شتى الاختصاصات والأساليب الفنية بالإضافة إلى ٢٥ فني مؤثرات خاصة.

في أيلول ١٩٦٥ ظهر كوبريك بقرار مفاجئ يفيد بأن رحلة المركبة (ديسكفري) يجب أن تتوجه إلى كوكب زحل بدلا من المشتري لأن الإمكانيات البصرية والمرئية لحلقات كوكب زحل أغوت كوبريك بروعتها، لكن العاملين في قسم المؤثرات الخاصة أصابهم الذعر لهذا القرار خصوصا بعد عمل مضن دام ثلاثة شهور في التخطيط والإعداد للرحلة إلى كوكب المشتري، مما جعل كوبريك يعدل عن رأيه ووجه الرحلة مجددا إلى هدفها الأصلي: كوكب المشتري.

عندما تناهى إلى علم كوبريك ظهور مشروع الفضاء الأمريكي (أوريون)، أوعز بإعادة تصميم سفينة الفضاء (ديسكفري) في فيلمه، لكنه ألغى التصميم المجدد لأنه يحمل شبها كبيرا بقاذفة القنابل ب-٥٢ التي عرضها في فيلمه "**الدكتور سترينجلاف**".

اتصل (كلارك) بكوبريك هاتفيا في ٣ تشرين الأول ليعلمه بأن خاتمة القصة يجب أن تظهر (باومان) يرجع إلى مرحلة نشوئه كجنين وقال له: "سنراه في النهاية كرضيع يدور في مدار فلكي." وطور كوبريك و(كلارك) هذه الفكرة لتكون حالة ارتداد (باومان) إلى مرحلة الطفولة كصورة يراها عن نفسه خلال تطوره ووعيه الكوني.

خرج (كلارك) بفكرة طرحها في روايته المنشورة حول قيام الطفل النجمي بتفجير أسلحة نووية على كوكب الأرض. وكانت تلك الفكرة موجودة لتوها في سيناريو التصوير، لكن كوبريك شعر في نهاية الأمر أنه أظهر فكرة مماثلة في خاتمة فيلم "**الدكتور سترينجلاف**".

قال كوبريك لـــ (جيروم آجل): "لقد عدلت عن هذه الفكرة قبل تصويرها بفترة وجيزة. لم تكن فكرة تحوّل باومان موجودة في الأصل. فقد تجول في أرجاء الغرفة وشاهد نتاج صنع الإنسان. لكن هذه الفكرة لم تكن مثيرة أو مرضية بما فيه الكفاية فبحثنا مطولا عن أفكار أخرى إلى أن وجدنا هذه الصورة التي ترونها الآن."

تطلب فيلم "٢٠٠١" أسلوب طبيعي وماهر في التمثيل يخلو من التفسير الدرامي العلني أو الصريح. فحوار الفيلم كان محدود جدا لأن الأفعال والإيحاء هي العناصر التي عرّفت بالشخصيات. فرواد الفضاء في "٢٠٠١" اختلفوا عن الشخصيات البطولية والصبيانية الواردة في فيلم "**المادة الصحيحة**" على سبيل المثال.

كان (ديف باومان) و(فرانك بول) في الفيلم مستعدان لهذه المهمة الفضائية الطويلة. وكان ينبغي على هؤلاء الرواد التصرف كما يفعل العاملون في وكالة (ناسا): مرحين في الظاهر ومنعزلين عاطفيا من الداخل. لم يرغب كوبريك أن يلعب (باومان) و(بول) أدوارا نجومية لأن هدفه تمثل في إظهار تلك الشخصيات مدمجة في البيئة المرئية للفيلم.

جرى اختيار (غاري لوكوود) البالغ من الثامنة والعشرين لأداء دور شخصية (بول). بدأ هذا الممثل المولود في كاليفورنيا مهنته في لعب أدوار الإثارة وأداء دور البديل للممثل (أنتوني بيركنز). ثم أخذ دور ممثل مستقل في الأداء في فيلم "**قصة طويلة**" عام ١٩٦٠. وظهر بعدها في حفنة من الأفلام: "**متوحش في البلاد**" و"**أوقات رائعة في الحقل**" و"**السيف السحري**" و"**حدث في المعرض العالمي**" و"**فايركريك**". لذلك كان العمل في فيلم " ٢٠٠١" فرصة لهذا الممثل الشاب، الذي كان نجما في رياضة كرة القدم في منتخب الجامعة، أتاحت له الظهور على الشاشة في فيلم سينمائي تتداوله دور العرض في مختلف دول العالم.

لو كان فيلم "٢٠٠١" من إنتاج هوليوود لجرى اختيار نجم سينمائي يحقق الأرباح في شباك التذاكر مثل (بول نيومان) أو (ستيف ماكوين) لأداء دور شخصية (ديف باومان)، أو توجهت الأنظار في سينما اليوم إلى نجم مثل (توم كروز) أو (برادبيت). وقع اختيار كوبريك على (كير دوليا) البالغ ٣٠ سنة لأداء دور (ديف باومان). ويعود السبب في اختيار (دوليا) لملامحه الصبيانية التي تمثل وجه رواد الفضاء الأمريكيين. كان (دوليا) وسيما وأوحت شخصيته بالشجاعة والقوة والرزانة والذكاء والهدوء. واكتشف كوبريك بأن تجسيد (دوليا) لعواطف الشباب المشوشة في فيلم "**القديس السفاح**" و"**ديفيد وليزا**" سيمكنه من أداء جيد في إيصال الانفعال العاطفي الذي يهدده التوتر الناجم عن مهمة (باومان) المحتومة. وتعين على (دوليا) التعبير عن التحول الميتافيزيقي الذي يشكل قدر (ديف باومان) بنزر يسير من الحوار.

كان (كير دوليا) يعمل مع المخرج (أوتو بريمنغر) في فيلم "**اختفاء بحيرة باتي**" في نفس الوقت الذي اتفق فيه مع كوبريك للعمل بمشروع فيلم "٢٠٠١". وقبل أن يحظى (دوليا) بفرصة العمل مع كوبريك بيومين، ذهب إلى أحد المعارض في منطقة (شيلسي) وصادف شخصاً يقرأ الكف للتنبؤ بالطالع. ويذكر (دوليا): "نظر هذا المنجم مطولا في راحة يدي وسألني 'هل أنت مهندس؟' فقلت 'لا.' ثم سألني فيما إذا كنت أعمل في مجال

العلوم أو الميكانيك أو فيما وصفه بالمركبة الصاروخية. وبعد يوم أو اثنين تلقيت مكالمة من وكيلي يعلمني بوجود عرض كي ألعب الدور الرئيس في الفيلم التالي لستانلي كوبريك. وكدت أغشى من السرور لأني من المعجبين جدا بكوبريك."

قرر كوبريك إسناد دور رائد الفضاء (ديف باومان) إلى (كير دوليا) بعد استعراض أداء هذا الممثل في فيلم "**ديفيد وليزا**" وفيلم "**الخط الرفيع الأحمر**"، الذي كان تتمة لفيلم من إخراج (جيمس جونز) بعنوان "**من هنا إلى الأبدية**". كان (أوتو بريمنغر) يرسل كل يوم لقطات من فيلم "**اختفاء بحيرة باتي**"، الذي كان قيد التصوير، حتى يتمكن كوبريك من الاطلاع على أداء (كير دوليا).

سمع (كير دوليا) بستانلي كوبريك لأول مرة عام ١٩٥٧ عندما كان يدرس الإخراج في مدينة نيويورك. وذهب ذات يوم إلى أحد المسارح ليشاهد فيلم "**دروب المجد**" بعد أن جذبه اسم (كيرك دوغلاس) الموجود على ملصق الفيلم. ويقول (دوليا) حول ذلك: "لقد أعجبت جدا بهذا الفيلم الذي كانت مقدمته تشبه لوحة فنية أحادية اللون استخدم الوحل في طلائها."

عندما كان (دوليا) في مرحلة الدراسة الإعدادية قرأ الكثير من كتب الخيال العلمي واشترك بمجلات مثل "الخيال العلمي المذهل" و"المجرة". وكانت والدته تشتري له مجموعات من أفضل قصص الخيال العلمي كل سنة في أوائل الخمسينيات. ويذكر (دوليا): "عندما قرأت السيناريو قلت في نفسي 'يا إلهي .. هناك شيء مألوف لدي في هذا السيناريو.' ثم تذكرت أني قرأت قصة للكاتب آرثر سي. كلارك بعنوان 'الحارس' عندما كنت فتيا. كانت قصة رائعة وعلقت في ذهني دون باقي قصص الخيال العلمي الكثيرة التي قرأتها."

استلم (دوليا) نص السيناريو الطويل وفيه حوار أكثر من نسخة الفيلم المنجزة. فقد كان الحوار الأصلي أطول في المشهد الذي يقرأ فيه الكومبيوتر (هال) (HAL) حركة شفاه (باومان) و(بول) أثناء حديثهما عن السلوك الشاذ الذي يظهره الكومبيوتر.

جرى توظيف (كير دوليا) دون إجراء مقابلة معه. فقد وصل على متن السفينة (الملكة ماري) في نهاية شهر كانون الأول ١٩٦٥. وتم إرسال سيارة لتأخذ (دوليا) إلى منزل صغير في (هامستيد) في شمال لندن استأجر له خلال فترة عمله في الفيلم. وبينما كان يخرج أمتعته من حقيبة السفر، رن جرس الهاتف ورفع (دوليا) السماعة وسمع صوتاً

أمريكياً سأله في هدوء فيما إذا كان هو نفسه (كير دوليا). وحين أجاب بنعم، رد الشخص على الطرف الأخر قائلا: "أوه .. مرحى .. أنا ستانلي."

استمر (آرثر كلارك) بالعمل على السيناريو حتى ليلة عيد الميلاد في ٢٦ كانون الأول ١٩٦٥ وسلم المسودة الكاملة من السيناريو لستانلي كوبريك، فاتصل به الأخير ليعبر عن عدم رضاه بالحوار الموجود في السيناريو بسبب كثرة المفردات الموجودة فيه. لقد أراد كوبريك أن يعتمد فيلم "٢٠٠١" على الصور والصوت أكثر من اعتماده على الكلمات. وبعد التعديل النهائي، كان هناك ٤٦ دقيقة فقط من الحوار من أصل مدة الفيلم الكاملة التي تبلغ ١٣٩ دقيقة. وقال كوبريك فيما بعد لصحيفة نيويورك تايمز: "هناك مساحات معينة من الإحساس والواقع لا تستطيع الكلمات التعبير عنها، إلا أنه يمكن الوصول إلى ذلك الإحساس والواقع عن طريق أشكال غير لغوية مثل الرسم والموسيقى. فالكلمات ليست سوى قيد فظيع. وأنا لا أحب الحديث كثيرا عن فيلم ٢٠٠١ لأنه بالأساس عبارة عن تجربة غير لغوية. فالفيلم يحاول التواصل مع النشاطات العقلية تحت عتبة الوعي مباشرة ومع الأحاسيس أكثر من تواصله مع الفكر. وأعتقد أن الأشخاص الذي لا يجيدون الانتباه عن طريق النظر يعانون من مشكلة أساسية لأن التركيز عن طريق السمع لا يفيد في هذا الفيلم."

أسندت مهمة لـــ (دوليا) و(لوكوود) لإجراء بحث مكثف عن خلفية رواد الفضاء في العام ٢٠٠١. فرواد الفضاء في فيلم كوبريك تلقوا التدريب منذ نعومة أظفارهم لتطوير قدراتهم العقلية والنفسية. فكل من (باومان) و(بول) حائزٌ على شهادة دكتوراة وجرى تدريبهما على تحمل الضغط والتوتر النفسي كي يستطيعا قضاء فترات طويلة في العزلة خلال الرحلة الفضائية. وقال (دوليا) عن ذلك: " لقد درسنا تاريخنا كرواد فضاء وألممنا بكل الجوانب سواء من وجهة نظر رائد الفضاء أو الشخصية في الفيلم. وفي الوقت نفسه ظلت بعض الجوانب غير واضحة بالنسبة لنا ويفترض أن لا نعرف تفاصيلها. فمثلا لم نفهم لماذا تصرف 'هال' على هذا النحو الشاذ ولم يجري إبلاغنا عن هدف المهمة السرية إلا في فترة لاحقة."

بالإضافة لـــ (لوكوود) و(دوليا)، كان هناك ممثلان حصلا على النجومية في قائمة ألقاب التعريف بالمشاركين بالفيلم. فقد حصل (ويليام سيلفستر) على دور الدكتور (هاي وود فلويد)، رئيس المجلس الأمريكي لرواد الفضاء، بينما حصل (دانييل ريختر) على دور غير اعتيادي تمثل في (مراقب القمر)، وهو القرد الذي ظهر في مشهد (فجر الإنسان).

اختار كوبريك أول الأمر الممثل البريطاني (نيجيل ديفنبورت) ليؤدي صوت الكومبيوتر (هال). وكان (ديفنبورت) قد ظهر في عدة أفلام منها "**نظرة غاضبة للماضي**" و"**المتلصص**" و"**رجل لكل الفصول**". كان يتعين على (ديفنبورت) أداء صوت الكومبيوتر (هال) بعيدا عن عدسة الكاميرا كي يستطيع (دوليا) و(لوكوود) التفاعل مع الصوت بشكل أفضل. ثم قام (ديفنبورت) بإعادة تسجيل حوار (هال) كاملا داخل الاستوديو. لكن كوبريك قرر أن صوت الكومبيوتر (هال) يجب أن لا ينطق باللهجة البريطانية وأعفي (ديفنبورت) من هذه المهمة وبدأ يبحث في فترة ما بعد الإنتاج عن ممثل ينطق باللهجة الأمريكية الصحيحة.

عثر كوبريك على الممثل (مارتن بلسم) الذي اشتهر بالدور الذي لعبه كرئيس هيئة المحلفين في فيلم "**١٢ رجل غاضبين**" ودور التحري صاحب القدر المشؤوم في فيلم هيتشكوك "**الذات**". تعين على (بلسم) تلاوة حوار الكومبيوتر (هال) الذي يعرف ويرى كل شيء. قام كوبريك بتسجيل صوت (بلسم) بهذا الدور، لكنه وجد أن نبرة صوته أمريكية وعاطفية أكثر من اللازم، فاستغنى عن خدماته أيضا.

جرى اختيار الممثل الكندي (دوغلاس رين) أول الأمر ليروي النسخة الأولى من سيناريو التصوير. ثم طلب كوبريك من (كلارك) تأليف نص يسرد في مشهد (فجر الإنسان) الذي افتتح مقدمة الفيلم. وكان (رين) هو الشخص الذي قام بتلاوة التعليق في فيلم "**الكون**". لكن كوبريك قرر في النهاية الاستغناء عن فكرة رواية المقدمة في "٢٠٠١" وأسند لـــ (رين) دور إلقاء صوت الكومبيوتر (هال). (رين) ممثل مدرب على أداء الأدوار الشكسبيرية وقد رأى في كوبريك شخصاً دمث الأخلاق لكنه متحفظ. لم يعرض كوبريك على (رين) شيئا من لقطات أو مشاهد الفيلم خلال تسع ساعات ونصف من تسجيل الصوت في الاستوديو الذي ألقى فيه (رين) نص الحوار الخاص بالكومبيوتر (هال) وذلك تحت مسامع كوبريك الذي لا ينفك عن الانتقاد. لكن كوبريك كان راضيا عن إلقاء (رين) ونبرة صوته التي يصعب تمييزها فيما إذا كانت صادرة عن ذكر أو أنثى. وقال كوبريك مازحا في فترة لاحقة حول أداء (رين) بعيدا عن عدسة الكاميرا "ربما سأجعل رين يظهر المرة القادمة بدمه ولحمه على الشاشة ولكن بدور لا حوار فيه حتى تكتمل الدائرة .."

إن سلوك كوبريك كمخرج اتسم دوما بالهدوء وملاطفة الممثلين في موقع التصوير، إذ لم يغضب من أحد أو رفع صوته في وجه أحد. ومع ذلك فإن أسلوبه المؤدب والملحّ في

آن واحد أرهق الكثيرين ممن عملوا معه. كان يكرر اللقطة المرة تلو الأخرى وأحيانا يكرر تصوير إحدى اللقطات خمسين مرة. وعند تكرار نفس اللقطة يعلق كوبريك بلطف "كانت لقطة جدية، لكن دعنا نجرب مرة ثانية ..". قلما أظهر كوبريك انفعاله اتجاه أية لقطة جيدة، بل طالب بتكرارها للحصول على الأفضل. كما يجري في الفواصل بين اللقطات بإجراء نقاش مفصل مع الممثلين حول أداء أدوارهم ويشجعهم على إظهار أفضل ما لديهم ويمنحهم الثقة للحصول على الأفضل.

بالغ كوبريك بمتابعة التصوير الدقيق للكون في العام ٢٠٠١، حيث طلب من أبرز شركات الملاحة الجوية والوكالات الحكومية وسلسلة طويلة من الشركات المصنعة في الولايات المتحدة وأوروبا المساهمة بتكهناتها حول المستقبل. القسم الطبي الفضائي التابع للقاعدة العسكرية الجوية (رايت باترسون) كانت أول جهة أظهرت تعاونها ضمن قائمة طويلة من المساهمين الآخرين.

إن المواضيع التي بحث فيها كوبريك سعيا للحصول على مساهمة أبرز الشركات والمؤسسات شملت تصميم مركبات المراقبة وتصميم بزات رواد الفضاء ومعلومات حول دفع الصواريخ النووية والأدوات البيولوجية والطبية وسبر الأجرام السماوية وخرائط سطح القمر والمعلومات حول المواد الغذائية المستعملة في الرحلات الفضائية والمعدات الخاصة بتحضير تلك الأطعمة وتصميم أجهزة الكومبيوتر وأجهزة المراقبة الخاصة بمشاهد سبات رواد الفضاء والديكور الداخلي لحجرات السفن الفضائية وتصميم المطابخ في تلك السفن وقوائم الأغذية التي يتناولها الرواد في الرحلات الفضائية الطويلة وتكنولوجيا المحطات الفضائية وتدريب رواد الفضاء وصيانة وإصلاح المركبات الفضائية بالإضافة إلى البرامج الفضائية السوفيتية والأمريكية.

انهالت الأفلام والخرائط والنماذج والمواد الفيلمية على مكتب الإنتاج، كما استشار كوبريك العديد من الشركات والوكالات الحكومية حول المواضيع ذات الصلة ليشبع نهمه في تغذية بنك المعلومات الخاص به. ومن ناحية أخرى، أجرى كوبريك مقابلات عديدة ومسهبة مع العباقرة والمتخصصين في المجالات الفضائية والعلمية وحتى الدينية أيضا للحصول على أجوبة لأسئلة محددة بهدف حل المشاكل التي تتطور باستمرار في قصة الفيلم. وصور كوبريك حديث هؤلاء العلماء بالأبيض والأسود ليفتتح به فيلم "٢٠٠١" في مشهد مدته عشر دقائق. وتركزت النقاط الرئيسة في تلك المقابلات حول احتمال وجود

حياة ذكية خارج كوكب الأرض وكان الهدف من حديث العلماء إضفاء عنصر الواقعية على هذه القصيدة السينمائية المرئية.

وأرسل كوبريك كل من (روجر كاراس) و(فريدريك أوردواي) وغيرهما في رحلة إلى مؤسسة (غرومان) في نيويورك للاطلاع على شكل قوائم المركبة الفضائية الفضية التي يجري بناؤها من أجل الحصول على المعلومات اللازمة لإعطاء صورة حقيقية للسفينة الفضائية في فيلم "٢٠٠١".

أشرف مصمم الإنتاج (توني ماسترز) على بناء الديكورات بينما ترجم (هاري لانج) رسوماته النظرية إلى نماذج دقيقة مستعملا في ذلك المواد البلاستيكية.

وصمم (هاري لانج) الخوذ التي سيضعها رواد الفضاء في الفيلم وتم التعاقد مع شركة بريطانية لصنع قوالب تلك الخوذ وشركة طائرات (هوكر) البريطانية من أجل صنع الديكورات المتعلقة بحجرات المركبة الفضائية ولوحات التحكم في المركبة.

طلب كوبريك في تلك الفترة من مقاول خاص صنع قالب ضخم من مادة الـ (لوسايت) البلاستيكية لتصوير اللقطات على سطح تلك الكتلة البلاستيكية التي حظيت بتغطية واسعة في وسائل الإعلام. عند تصويرها باعتبارها أضخم مجسم بلاستيكي يستعمل في تاريخ السينما. لكن النواحي البصرية لهذه الكتلة البلاستيكية لم ترق إلى المستوى الذي يبحث عنه كوبريك، فعدل عن رأيه واستغنى عن الفكرة من أساسها.

شكل إعطاء الحركة للمجسمات والنماذج تحديا صعبا ودقيقا في تنفيذه. فمن أجل الحصول على العمق اللازم للإيحاء بضخامة السفينة الفضائية في فيلم "٢٠٠١"، اقترح كوبريك اللجوء إلى أبطئ حركة في عدسات التصوير. وبالنسبة لحركة المجسمات الصغيرة جدا فإن المحركات التي تدفعها كانت تعمل بطاقتها الدنيا بحيث يصعب ملاحظة حركتها. وقال كوبريك لـ (هيرب لايتمان) من مجلة (المصور السينمائي الأمريكي) حول هذه المهمة الشاقة: "كان العمل في هذه المشاهد يشبه مراقبة عقرب الساعة الذي لا يستطيع المرء الشعور بدورانه. لقد صورنا معظم هذه المشاهد باستعمال الحركة البطيئة لفتحة عدسة الكاميرا بمعدل أربع ثواني للصورة الواحدة. وإذا كان المرء يقف في الاستوديو فلن يلاحظ حركة أيا من النماذج والمجسمات. وحتى في مشهد المحطة الفضائية العملاقة التي تدور بسرعة كبيرة على الشاشة، كانت تبدو ساكنة الحركة أثناء التصوير الفعلي للمشهد. وفي بعض اللقطات التي تفتح وتغلق فيها أبواب السفينة الفضائية، فإن

الباب يتحرك بمقدار أربع بوصات فقط على الشاشة بينما يستغرق تصوير هذه الحركة خمس ساعات كاملة. إن هذه الدقة العالية في التصوير ألغت الحركة غير المستقرة أثناء العرض على الشاشة حتى أن المهندسين أنفسهم لا يستطيعون تحديد مواضع الخلل، إن وجدت، أثناء العرض. وتطلب هذا الإنجاز عمل شاقاً وجهوداً مضنية والفضل يعود بالدرجة الأولى إلى ورشات الآلات والمعدات الدقيقة جدا التابعة لاستوديوهات MGM في إنجلترا." لقد تطلبت هذه العملية الدقيقة توظيف كل خصائص دفع وتوليد الحركة والتحكم بها وقائمة طويلة من الخطوات التفصيلية المعقدة.

كانت غرفة "قيادة المهمة" هي المكان المفضل بالنسبة لكوبريك في مشروع إنتاج فيلمه الجديد. كان العمل في هذه الغرفة جاريا على مدار الساعة مثل وكالة (ناسا) الفضائية. ففي هذه الغرفة جرى تحديد كل التفاصيل المتعلقة بمشروع فيلم "٢٠٠١". فالجدران مغطاة بالرسوم البيانية والمخططات ورسومات المشاهد وسجلات العمل التفصيلية وكل ذلك ضمن نظام متطور خاص تم شراؤه من إحدى الشركات الأوروبية. ساعد هذا النظام المتقدم كوبريك على إعادة ترتيب جداول الأعمال والمعدات والتفاصيل المتعلقة بكادر العاملين والسيناريو والمعلومات والبيانات وتواريخ التصوير من أجل تلبية المتطلبات الفنية المتزايدة في هذا الفيلم. كما جرى استخدام نظام البطاقات المثقبة وإدارة الملفات لمتابعة عمل الإنتاج على مدار الساعة.

من ناحية ثانية، تطلب العمل في تعقب كل لقطة جرى تصويرها جهدا كبيرا وخطوات كثيرة. وحسبما أفاد به (دوغلاس ترمبل)، المشرف على المؤثرات الخاصة، استعمل الإنتاج نظاماً بلغة خاصة لحل هذه المعضلة. "كانت المشكلة تكمن في حصر المعلومات عن العمل الجاري في كل لقطة بوجود ست أو سبع كاميرات تقوم بالتصوير في آن واحد، بما في ذلك تصوير بعض المشاهد المختلفة التي تطلب العمل فيها تصويراً متواصلاً على مدار الساعة. لذلك أطلقنا لقباً ورقماً على كل مشهد. وعلى سبيل المثال، جرت تسمية كل المشاهد التي تدور في كوكب المشتري بتفاصيل لعبة كرة القدم – تمريرة طويلة .. ركلة قوية . الخ. بحيث يشير كل لقب إلى جزء من المشهد بغية تسهيل البحث عن مختلف اللقطات."

شرح كوبريك حاجة الإنتاج لهذا النظام المعقد في تعقب لقطات التصوير لـــ (هيرب لايتمان) بقوله: "كان هذا النظام المعقد لمعالجة المعلومات بالنسبة لي أمراً جديداً لكننا

اضطررنا لاتباع هذا النظام لتعقب مسار آلاف التفاصيل الفنية أثناء عملية التصوير. وقد تبين لنا وجود عدد كبير من مشاهد المؤثرات الخاصة بالفيلم وصل عددها إلى ٢٠٥ مشهد، واستلزم إنجاز كل واحد من هذه المشاهد ما لا يقل عن عشر خطوات أساسية. وأقصد بعبارة الخطوة الأساسية معالجة مشهد معين من جانب فني آخر أو قسم آخر في الإنتاج. واكتشفنا أن تعقب العمل في كل هذه الخطوات هو أمر في غاية التعقيد واضطررنا لاستعمال البيانات المتبدلة وتواريخ العمل في كل مشهد وسجلنا تفاصيل هذه الخطوات الرئيسة والثانوية والمعلومات المتعلقة بتواريخ التصوير وأرقام فتحات العدسات للأعمال الميكانيكية اللازمة في التصوير وكل الفنيين والأقسام العاملة على تطوير كل مشهد على حدة. وهذا يعني بأن ١٠ خطوات أساسية في ٢٧ مشهد وصل مجموعها إلى ٢٠٠٠ خطوة مع الأخذ بعين الاعتبار تكرار كل خطوة من ٨ إلى ٩ مرات للتأكد من إتقان العمل والمحصلة النهائية هي حوالي ١٦٠٠٠ خطوة منفصلة. وقد تطلب الأمر إعداد كمية هائلة من الرسوم البيانية والمخططات وغيرها من المعلومات بهدف تنظيم سير العمل وتسهيل استرجاع المعلومات في حال احتاج أحد الفنيين معلومة معينة حول خطوة قام بها فني آخر منذ سبعة شهور."

وقال كوبريك لـــ (جيريمي بيرنستين) أن الشطرنج قد صقل ذاكرته القوية وموهبته في تنظيم الأشياء. "إن العمل مع طاقم بعدد كبير كهذا يخلق مشكلة تكمن في صعوبة تحديد مهام كل شخص دون اللجوء إلى المخرج مع أن الكثير من المهام والأعمال يمكن التصرف بها دون رأي المخرج وعلى العكس من ذلك يتخذ بعض الفنيين أو العاملين المبادرات أو القرارات الشخصية غير الصائبة دون الرجوع إلى المخرج مما يتسبب أحيانا بعواقب وخيمة على سير العمل. ثم أعددنا خطة تحدد للعاملين الأخطاء التي ينبغي عليهم تجنب ارتكابها مرة ثانية."

استمر ستانلي كوبريك بالعمل بالوتيرة نفسها مع شدةٍ في التركيز والانتباه مراقباً ومشرفاً على كل تفاصيل سير العمل ونادراً ما رفت عيناه ا وكأنها مدربة على النظر دون انقطاع مثل أشعة الليزر. كان كوبريك مفكرا كبيرا ومدخنا مدمنا لا تفارق لفافة التبغ أصابعه.

عكس مكتب كوبريك الشخصي الطبيعة العملية لنشأته التي اتسمت بها شقته في مدينة نيويورك الصاخبة. فقد احتفظ بترسانة من المسجلات الصوتية التي سهلت عمله في

تنفيذ سيناريو التصوير الضخم حيث يسجل مقتطفات من الحوار وغيره من المواد على إحدى آلات التسجيل ثم يطلب من قسم السكرتارية تحويل شريط التسجيل إلى نص مطبوع بواسطة الآلات الكاتبة، ونتج عن ذلك عدد كبير من مسودات السيناريو. كما احتوى مكتبه على مجموعة هائلة من القطع الموسيقية الحديثة والموسيقى الإلكترونية المسجلة على الأشرطة أمضى ساعات طويلة يستمع إلى كل مقطوعة ليستلهم نوع الموسيقى التي تناسب الأوبرا الفضائية التي استأثرت بجلّ اهتمامه.

قال (كلارك) لأحد الأصدقاء: "اعتدت الاستماع مع كوبريك إلى مقطوعة من تأليف كارل أورف لتوفير الجو المناسب أثناء كتابة السيناريو." وقد حاول كوبريك استئجار خدمات ملحن هذه المقطوعة التي ظهرت في العديد من الأفلام السينمائية بما فيها فيلم "**الشؤم**"، لكن (أورف) اعتذر عن هذه المهمة وبرر ذلك أنه أصبح طاعنا في السن للعمل في مشروع كوبريك الكبير.

دون كوبريك تفاصيل عمل الإنتاج على مجموعة من الدفاتر السوداء الصغيرة. فقد طلب عينة من كل أنواع الدفاتر التي تنتجها أبرز شركات صناعة الورق للبحث عن الورق المناسب لتسجيل ملاحظاته حول سير العمل.

لاحظ (جيريمي بيرنستين) أثناء زيارته لاستوديوهات (بوريهام وود) من أجل مراقبة عمل كوبريك في إنتاج فيلم "٢٠٠١" بأن المخرج يجلس في مكتبه يصدر التعليمات ويوقع الرسائل ويجري الاتصالات العديدة يعرب فيها عن قبوله أو رفضه لتصميم الملابس والديكورات ونماذج المركبات الفضائية ويدرس تفاصيل سير الإنتاج. ومن بين الأمور التي لاحظها (بيرنستين) أثناء العمل في المشروع، رفض كوبريك تصميماً مقترحاً للشارة القماشية التي توضع على كتف رائد الفضاء للتعريف بهويته، حيث اقترح كوبريك على القسم الفني أن يجري تصميم هذه الرقعة القماشية على غرار الشعار المستعمل في وكالة (ناسا) الفضائية. إن تدقيق كوبريك في كافة التفاصيل غطت جميع نواحي العمل في المشروع من أصغر الأمور لأكبرها شأنا. وطلب كوبريك من عدد كبير من مصممي الأزياء طرح الأفكار المتعلقة باللباس المحتمل في العام ٢٠٠١. بعض الأفكار عكست الماضي في العصر الإدواردي وبعضها الآخر غلبت عليها الصفة المستقبلية. وقبل أن يقع اختيار كوبريك على مصمم الملابس (هاردي آميز)، الذي حازت تصاميمه على إعجاب واستحسان كوبريك، قال الأخير لـــ (جيريمي بيرنستين): "كانت المشكلة في العثور على

لباس ذو مظهر مختلف يعكس التطور في نوعية القماش واللباس على حد سواء، ولكن ضمن حدود المنطق والمعقول. فالأزرار سيختفي استعمالها حتما في أزياء المستقبل، حتى أن بعض أنواع الملابس الموجودة حاليا تستخدم فيها لاصقات خاصة عوضا عن الأزرار."

انضم (كلارك) لكوبريك في استوديوهات (بوريهام وود) في شهر آب أثناء استعداد طاقم الإنتاج للبدء باليوم الأول في التصوير حيث كان المخرج يأمل ترجمة العمل على أرض الواقع قبل نهاية العام. وأصبح (كلارك) المستشار العلمي في المشروع بالإضافة إلى مهمة تأليف السيناريو وركز جهوده على تنسيق الكم الهائل من المعلومات الفنية المتعلقة بالمشروع. أقام (كلارك) خلال فترة العمل بفيلم "٢٠٠١" مع شقيقه (فريد) وزوجته (سيلفيا) في شارع (نايتنغل ٨٨) بلندن.

كان كوبريك يراجع الرواية مع (كلارك) وبنفس الوقت يعدّ سيناريو التصوير للخروج بمخطط أساسي للمباشرة بعملية التصوير الرئيسة.

وفي نهاية شهر آب، قرر (كلارك) أن خاتمة الرواية يجب أن تظهر (باومان) يقف بالقرب من سفينة فضائية غريبة، لكن الفكرة لم تعجب كوبريك واستمر البحث عن أفكار بديلة.

أمضى كادر مختار من المصممين كل وقتهم على ناحية واحدة في مشروع الفيلم، ألا وهي الشكل المرئي للأثر الذي خلفته المخلوقات الفضائية على سطح الأرض كما تخيل ذلك (كلارك) في قصته "الحارس". وقدم هؤلاء المصممين عددا كبيرا من الرسومات لتجسيد مفهوم هذه الفكرة، لكن كوبريك ناقش أدق التفاصيل في هذه النماذج ولم تنل رضاه.

حاول كوبريك استكشاف كل الأشكال الهندسية المحتملة من أجل تجسيد فكرة الأثر الذي يتركه سكان الفضاء على الأرض. كان يبحث عن تصميم قادر على التواصل مع الجمهور من خلال صورة واحدة. أحد تلك النماذج المقترحة التي رجح كوبريك استعمالها كان عبارة عن مكعب شفاف غامض. وبين التصاميم الأخرى التي رُشحت لتجسيد الفكرة أيضا كان شكلا هرميا يعكس الأعجوبة الهندسية لأهرامات مصر القديمة. ثم تطور هذا الشكل الهرمي البسيط ليصبح رباعي السطوح وله قاعدة مثلثية مثبتة على سطح الأرض. لكن كوبريك أراد ظهور الأثر وقد جرى نقله إلى الكرة الأرضية عبر رحلة كونية. فجرى تصميم نموذج هرمي ورباعي السطوح بارتفاع ١٥ قدم وأعجب كوبريك بالفكرة لأن

سطوح المجسم كانت تبدو كجهاز يعمل على الطاقة الشمسية ويعكس الطابع العلمي وروح الغموض في آن واحد. لكن هذا النموذج نال في النهاية "فيتو" الرفض من المخرج.

اختار كوبريك أخيرا كتلة مستطيلة سوداء مؤلفة من قطعة واحدة هي (المنليث) (المسلة الحجرية). لقد رأى كوبريك في هذا المنليث طاقة علم النفس (اليونغي)(*) التي تنبض بالقوة البدائية. إن الأثر البصري لهذه الكتلة السوداء ذات السطح الأملس أصبح الصورة الشعرية الأساسية لفيلم "٢٠٠١". لقد أكدت هذه المسلة الحجرية اعتقاد كوبريك بأن "حقيقة الشيء تكمن في الشعور به وليس التفكير فيه." وقال (كلارك) فيما بعد عن هذا النموذج: "أحب التفكير بهذا المنليث وكأنه سكين سويسري كوني يستطيع أداء كل المهام."

في تشرين الثاني زار (كلارك) موقع العمل في تصميم المركبة المدارية الأرضية (أوريون – ٣)، ثم عاد وأطلع كوبريك وقسم التصميم على نتائج تلك الزيارة. وقال (كلارك) مازحا بعد جولة في قسم تصميم مجسم مركبة (ديسكفري) في فيلم "٢٠٠١" أن قمر القيادة كانت تشبه مطعما صينيا من حيث الشكل. وأوعز كوبريك فورا بمراجعة التصميم وإعادة بنائه. ثم حدث (كلارك) نفسه قائلا: "يجب أن أبتعد عن القسم الفني لعدة أيام .."

كان شهر كانون الأول فترة مسعورة في النشاط المفرط للبدء بعملية إنتاج الفيلم. وصادف تاريخ مباشرة اليوم الأول في التصوير ٢٩ كانون الأول ١٩٦٥. اختار كوبريك بدء التصوير في مشهد اكتشاف المسلة الحجرية على سطح القمر. وحشد القسم الفني كل طاقاته استعدادا لبرنامج التصوير في موقع التنقيب عن المنليث في استوديو (H) الذي كان في ذلك الوقت ثاني أكبر استوديو تصوير في أوروبا بأسرها. قام عمال البناء بتشكيل حفرة بأبعاد ٦٠×١٢٠×٦٠ قدم لهذا المشهد. أما لقطات سطح القمر وأرضه الوعرة تقرر تصويرها في فترة لاحقة بعد إنجاز التصوير في حفرة التنقيب عن المسلة الحجرية ثم دمج نيجاتيف المشهدين معا في فترة ما بعد الإنتاج.

لقد عمل كوبريك تحت وطأة ضغط رهيب بالنسبة للزمن بسبب إنتاج آخر تقرر العمل فيه في استوديو (H) في الأسبوع الأول من عام ١٩٦٦، وهذا يعني أن كوبريك كان لديه مهلة أسبوع واحد فقط لتصوير المواجهة الحاسمة بين الإنسان الحديث والأثر الذي

(*) ("اليونغي" نسبة إلى عالم النفس السويسري كارل غوستاف يونغ.) (المترجم)

تركته وراءها حضارة فضائية متفوقة بالذكاء على الجنس البشري للتواصل مع سكان الأرض. كان ينبغي إنجاز الديكورات من أجل التصوير المقرر في ٢٩ كانون الأول وإزالة هذا الديكور بعد أسبوع واحد فقط. لكن كوبريك الذي لا يلين ولا يضعف عمل مع كادر الفيلم دون توقف حتى في أيام العطل.

وفي يوم الأربعاء ٢٩ كانون الأول ١٩٦٥ جرى وضع المكياج لـ (ويليام سيلفستر) والممثلين الخمسة الآخرين في فريق الاستكشاف في الساعة السابعة والنصف صباحا لمباشرة التصوير في الساعة التاسعة. لقد بدأ فيلم "٢٠٠١: **أوديسا الفضاء**" بمتابعة التصوير.

وبالفعل تمكن كوبريك من إنجاز تصوير مشهد الكشف عن المنليث في أقل من أسبوع واحد، أي قبل المهلة النهائية. إن التحدي الأصعب الذي واجه (جيوفري أنسوورث) وأعضاء فريق التصوير تمثل في عملية الإضاءة اللازمة للوح الحجري الأسود من أجل توليد الأثر البصري السحري اللازم لفك طاقة المنليث. وفي تلك الفترة أتى (آرثر كلارك) إلى كوبريك يعرض عليه مقطع من المنليث وقد لطختها بصمات الأيدي أثناء التصوير. صنعت هذه المسلة الحجرية من الخشب وجرى طلاؤها باللون الأسود والكربون الطري لإعطائها البريق واللمعان المطلوب، فأصدر كوبريك تعليماته للحيلولة دون تلطيخ النموذج، وهذا ما جعل المهمة شاقة بالنسبة لعمال الديكور للحفاظ على المنليث بحالة جيدة وإيقائه ناعما وأملسا ونظيفا وخاليا من بصمات الأصابع. وعند الانتهاء من تصوير المشهد قام هؤلاء العمال بتغليف نموذج المسلة الحجرية السوداء بالقماش ووضعوه في مكان آمن بعيد عن التلوث من أجل تصويره ثانية. وجرى تصميم مجسم منليث مصغر للمشهد الذي يطوف فيه هذا الأثر في فضاء كوكب المشتري.

قام كوبريك بنفسه بتصوير لقطة هبوط الدكتور (فلويد) وفريقه باتجاه موقع التنقيب عن الأثر مستعملا بذلك كاميرا محمولة باليد لأن استخدام كاميرا مثبتة على منصة ذات عجلات كان أمرا مستبعدا بسبب السطح المعدني الاصطناعي الخشن للديكور المستعمل في المنحدر المؤدي لحفرة التنقيب عن المسلة الحجرية. ولجأ كوبريك إلى التصوير بواسطة كاميرا (ميتشل ٦٥ ملم) مستعينا بالعمال بسبب ثقل هذه الكاميرا أثناء الحركة.

بحلول عام ١٩٦٦ وبالتحديد في ٨ كانون الثاني انتقل الإنتاج من مجمع استوديوهات (شيبرتون) الفسيحة إلى استوديوهات (بوريهام وود) الأصغر في شمال لندن،

حيث كان القسم الفني يضع اللمسات الأخيرة على ديكور المحطة الفضائية (أوريون). وصور كوبريك انتقال الدكتور (فلويد) وأعضاء فريقه إلى المحطة الفضائية.

ومع تقدم العمل في التصوير، كان (كلارك) يعاني أوقاتا صعبة وضغطاً كبيرا لإنجاز طباعة المسودة الأولى من الرواية بعد المراجعة لتصبح جاهزة في ١٧ كانون الثاني. ثم اتصل كوبريك بعد يومين من هذا التاريخ ليعلم (كلارك) بأن القصة الموجودة بين يديه أصبحت مكتملة. وبدأ (كلارك) مهمة جديدة وجهوداً حثيثة تمثلت في الحصول على موافقة ستانلي كوبريك على النسخة النهائية كي يتسنى له إرسال الرواية إلى دار النشر.

في المشهد الذي يصور (باومان) يشق طريق العودة إلى مركبة (ديسكفري) عبر ممر الجيب الهوائي بعد قفله من جانب الكومبيوتر (هال)، أدى (كير دوليا) هذا المشهد الخطر بنفسه دون الاستعانة بممثل بديل أو شبكة إنقاذ في حال سقوطه. وقال (دوليا): "كنت معجبا، بل مولعا بستانلي وكنت مستعدا للقيام بأي عمل من أجله. واسترجعت في هذا المشهد مهارتي في أدوار الإثارة التي كنت أقوم بها سابقا." تعين على (دوليا) و(لوكوود) التعلق على الأسلاك في عدة لقطات في الفيلم. أما في مشهد انفجار الجيب الهوائي، تعلق (دوليا) فوق قطع الديكور، التي وصل ارتفاعها إلى ما يوازي عدة طوابق، بواسطة سلك جرى تثبيته بمنتصف بزته الفضائية. وعند فتح الباب، كان يجب على (دوليا) السقوط من قمة الديكور باتجاه الأسفل مستعينا بالسلك المثبت على خصره دون وجود شبكة إنقاذ تحميه في حال السقوط الخطأ. وثبت كوبريك الكاميرا لتصوير المشهد بزاوية ١٨٠ درجة لشكل الديكور العمودي للإيهام بأن (باومان) كان يطير في الهواء. بدأ (دوليا) هذه المهمة بالصعود بواسطة سقالة وبقربه أحد الفنيين ومعه البكرة التي ستشد السلك المثبت ببزة (باومان). كان هذا الفني يلبس قفازين ويحمل حبلا له أنشوطة في نهايته وحين يفلت الحبل، ينزلق (دوليا) نحو الأسفل وكأنه يطير في الهواء. وتحميه العقدة الموجودة في نهاية الحبل من الارتطام بالأرض، ولكن في هذه اللحظة يجب على الفني القفز من السقالة وإفلات الحبل كي يتسنى لـــ (دوليا) التدحرج للأمام والخلف ليترك الانطباع بأن (باومان) قد قذفه الضغط الكبير الناجم عن انفجار ممر الجيب الهوائي.

صور كوبريك هذا المشهد بواسطة الكاميرا المحمولة باليد وتابع تصويره لـــ (ديف باومان) منذ خروجه من الجيب الهوائي وسيره داخل المركبة ثم صعوده السلم المؤدي

للهيكل الأساسي للكومبيوتر (هال). ومرة ثانية استعان كوبريك بالعمال في حمل الكاميرا الثقيلة أثناء تصوير المشهد.

قام مدير مشروع (أبولو) في وكالة الفضاء الأمريكية (ناسا)، (جورج مولر) وكبير رواد الفضاء (ديك سلايتون) بزيارة موقع تصوير فيلم "٢٠٠١". نظر (مولر) في أرجاء الاستوديو وأثنى على مشروع كوبريك الفضائي لأنه كان يبدو مثل تصميم (ناسا).

استمر العمل في تصوير لقطات السفينة الفضائية (ديسكفري) بمنتهى البطء . كان كوبريك والمصور السينمائي (جيوفري أنسوورث) يلتقطان الصور الضوئية الثابتة بواسطة كاميرا التصوير الفوري (بولارويد) دون كلل أو ملل من أجل معايرة الإضاءة اللازمة للتصوير السينمائي وتحديد كل التفاصيل الفوتوغرافية في هذا العمل. واستغرق هذا العمل في أغلب الأحيان النهار بأكمله قبل استدعاء الممثلين لتصوير اللقطة. مع أن كوبريك حاول إبقاء تفاصيل العمل في مشروعه طي الكتمان وكأنها إحدى مهام جهاز الاستخبارات الأمريكية، لكنه تمتع بعقلية رجل الأعمال الحاذق. ففي ١٨ كانون الثاني استقبل كوبريك المصور الضوئي الشهير (اللورد سنودون) زوج الأميرة (مارغريت)، الذي أتى إلى استوديوهات (بوريهام وود) لإعداد مقال مصور عن المخرج وفيلمه " ٢٠٠١" بهدف نشره في مجلة (لايف) ذات الشعبية الواسعة. لقد أدرك كوبريك ضرورة الدعاية المناسبة التي ستضفي الإثارة على فيلمه الجديد.

ظل كوبريك مفتونا بالتكنولوجيا الحديثة لدرجة جعلته يوقف العمل إذا أحضر أحدهم لعبة إلكترونية أو أي جهازاً إلكترونياً صغيراً إلى موقع التصوير كي يطلع عليه كوبريك ويستكشفه. ويقول (دوليا) عن ذلك: "كان لديه فضول الأطفال."

حاول كوبريك الحصول على خدمات فريق المؤثرات الخاصة الذي عمل في المسلسل التلفزيوني البريطاني "**طيور الرعد**" الذي جرى عرضه عام ١٩٦٦. لكن المنتجين (سيلفيا) و(جيري آندرسون) أدركا غاية كوبريك عندما اتصل يدعو (سيلفيا) لتناول العشاء. إلا أن فريق الإنتاج في فيلم "٢٠٠١" تمكن فيما بعد من إقناع اثنين من فريق المؤثرات العاملين في مسلسل "**طيور الرعد**" للانشقاق عن إنتاج المسلسل والانضمام لمشروع "٢٠٠١".

عاد (آرثر سي. كلارك) للاستوديو في ٢٩ نيسان ١٩٦٦، حيث كان كوبريك وكادر العاملين في "٢٠٠١" يبذلون جهودا جبارة لإنجاز مشروع الفيلم. وتذكر (هيثر) زوجة مصمم الإنتاج (توني ماسترز) أنها نادرا ما اجتمعت بزوجها في المنزل قبل

العاشرة ليلا خلال تلك الفترة العصيبة. وحال عودة (ماسترز) إلى المنزل، كان يقضي ما تبقى من الأمسية يتحدث مع كوبريك على الهاتف. واستمر على هذا المنوال لمدة سنتين بينما كان الزمن يمضي في المشروع ببطء وتثاقل. كان كوبريك يتحلى بالصبر الطويل ولكن في نفس الوقت يلح بطلباته في حال اعتذر فني الصوت، على سبيل المثال، عن إنجاز عمله. لقد أوقف كوبريك التصوير بانتظار هذا الشخص كي ينجز المهمة المسندة إليه وقال له بصوت هادئ وحازم: "في المرة القادمة حين يكون لدي تمرين للتصوير لمدة خمس ساعات، من الأفضل لك أن تفكر بحل مشكلة الصوت التي تواجهك في نفس فترة التمرين." كان البعض يحترم رغبات كوبريك في تحقيق الكمال المطلق في العمل، بينما لم يحتمل البعض الآخر هذا الإصرار والإلحاح الصادر من كوبريك. كان أحد المتعاقدين المؤقتين يعمل على تصميم بعض مجسمات سطح القمر وظل يعدل في التصميم المرة تلو الأخرى دون أن ينال رضا وموافقة كوبريك إلى أن شوهد آخر الأمر يذرف الدموع راحلا عن استوديوهات (بوريهام وود). كان كوبريك يعالج المشاكل الناجمة عن ضغط العمل بالنسبة لفريق العاملين بالمشروع بطريقة نفسانية يثير فيها جو المنافسة فيما بينهم. ففي بعض الأحيان كان يسند نفس المهمة لفريقين منفصلين من الفنيين كي يثير روح المنافسة ليحصل على أفضل النتائج. ويقول (هاري لانج) عن كوبريك: "إن المرء ينجرف بالحماس الفظيع الذي يظهره كوبريك في العمل. كما أن كوبريك لديه المقدرة على خلق الثقة في نفس الشخص الذي يؤدي واجبه. إن العمل مع ستانلي يعلم المرء أشياء كثيرة وهناك عدد كبير من الأشخاص يدينون بمهنتهم كلها لستانلي." أما رأي (جون هاسلي) مدير القسم الفني بكوبريك فكان :"إن ستانلي مصدر إلهام لمن حوله ولا أعرف تماما كيف أعبر عن ذلك سوى القول بأنه يمتلك المقدرة على تشجيع الآخرين لتحسين مستوى أدائهم بمن فيهم المستخدم." ودليل على ذلك، أصبح المستخدم (توني فروين) فيما بعد المساعد الشخصي لكوبريك وبقي مع المخرج منذ عام ١٩٦٥. أما (برايان جونسون)، أحد أعضاء فريق المؤثرات الخاصة، لاحظ بأن كوبريك يتجاهل كل من يتحدث أو يناقش موضوعا غير الفيلم الذي يجري إنتاجه. وذات يوم ألمح (جونسون) عن اهتمامه بموضوع الطيران. فما كان من كوبريك إلا أن تجاهل كلمات (جونسون) وانصرف مبتعدا عنه. لكن (جونسون) وجد فيما بعد كومة من مجلات الطيران فوق مكتبه وعليها ملاحظة بخط كوبريك تقول "لعل هذه المجلات تكون ذات فائدة لك!"

عرف عن كوبريك هدوئه وبرود أعصابه تجاه العاملين معه. في إحدى المرات حضر ابن (توني ماسترز) إلى الاستوديو واكتشف كوبريك أن الفتى يعاني من خناق صدري خطر، فأسرع كوبريك وطلب له أداة طبية للاستنشاق من الولايات المتحدة. كان عقل ستانلي كوبريك الذي يشبه الكومبيوتر يلجأ إلى الحصافة لحل المشاكل التي تعترض طريقه، ولكن في نفس الوقت كان يصعب التكهن أو تفسير الناحية العاطفية في حياته. كان مجتهدا ودؤوبا في عمله ويتعاون بشكل لصيق مع فريق العاملين في أفلامه لدرجة أنه كان يحمل بنفسه في بعض الأحيان المعدات لنقلها من مكان إلى آخر. وإذا اضطر الأمر يستلقي أرضاً ليصور لقطة بزاوية منخفضة. لقد اقترنت عواطفه بكروموسومات دماغه لتترجم رؤيته ومفهومه عن الأشياء. قال (روجر كاراس) لـــ (بيير بيزوني): "إن ستانلي عبقري. أعرف خمسة أو ستة أشخاص من هذا النمط في حياتي كلها ومن بينهم آرثر كلارك. هناك وحش داخل هؤلاء الأشخاص يلتهمهم أحياء، وبالتحديد الفص الجبهي من دماغهم الذي تحتم عليهم تغذيته باستمرار لأنهم لا يحتملون شيئاً اسمه الملل، وهذا ما يدفعهم لسبر أعماق الفهم والإدراك. وستانلي إنسان يكتنفه الغموض والسرية وله خصوصيته الخاصة جدا. كما أنه شخص متسامح ومتواضع ولا يتعالى على الآخرين مع أنه يستوعب الأمور ويتفهمها أكثر من الموجودين حوله بعشرين ضعفاً. ولديه ذاكرة قوية جدا تسبر أعماق الأشياء التي تقع في مجال اهتمامه بشكل لا يصدق، وهذا برأيي ما يجعل ستانلي يبدو هادئا ومتحفظا إلا إذا تمكن المرء من معرفته بشكل جيد. ومع ذلك فإن ستانلي يتمتع بروح الفكاهة عندما يشعر بالارتياح مع أحدهم وبالطبع فإن الناحية التي تميزه عن غيره هي فضوله النهم الذي لا يرتوي."

طلب كوبريك من صديقه (بوب غافني)، الذي قام بتصوير المشاهد الخارجية في فيلم **"لوليتا"**، أي يؤدي نفس المهمة في فيلم "٢٠٠١". لاحظ (غافني) أثناء وجوده في الاستوديو براعة كوبريك في استعمال الكاميرا السينمائية. ويذكر (غافني): "لقد أحسن استعمال الكاميرا. كنت في تركيا عندما اتصل بي ستانلي وقال 'هل تستطيع المرور بلندن أثناء عودتك إلى الولايات المتحدة؟ أريد الحديث معك حول موضوع معين.' فذهبت إلى لندن حيث كان ستانلي منكبا على العمل في مشروع فيلم "٢٠٠١" . كانت تجول في رأسه فكرة حول المشهد الختامي في الفيلم لكنه لم يفصح عنها بوضوح. ثم أخرج كتابا وقال 'أريد بعض اللقطات في 'وادي الآثار' بحيث يتم تصويرها بإضاءة خافتة وأن يجري التحليق بالطائرة فوق المنطقة إلى أخفض مستوى ممكن.' لكنه لم يحدد السبب."

"وفي ذلك اليوم كنت مع ستانلي وآرثر سي. كلارك في الفسحة الخلفية التابعة للاستوديو نتجاذب أطراف الحديث. كان المصور يحاول تصوير اللقطة التي تطير فيها العظمة في الهواء لكنه لم يفلح في ذلك. وبالفعل كانت لقطة صعبة. كان التصوير يجري بواسطة فتحة سريعة للعدسة. فعندما يرمي المرء شيئا في الهواء لا يعرف إلى أي ارتفاع سيصل إليه هذا الشيء، خصوصا أن الشخص كان يرمي العظمة كل مرة بطريقة تختلف عن سابقتها. كانت قطعة العظم ترتفع في الهواء ثم تهوي إلى الأرض. وقد أفلتت هذه العظمة من عدسة المصور ثلاث أو أربع مرات. فوقف ستانلي خلف الكاميرا وصور اللقطة بنجاح من المرة الأولى. وهي نفس اللقطة التي نراها في الفيلم اليوم. لقد كانت من تصوير ستانلي."

إن مشهد (مراقب القمر) يكتشف العظمة/السلاح هو المشهد الوحيد في فيلم " ٢٠٠١" الذي أخرجه كوبريك خارج حدود الاستوديو. فقد تم إعداد موقع التصوير لهذا المشهد على بعد بِاردات فقط من الاستوديو. بينما كان (دان ريختر) متنكرا بهيئة القرد الذي يراقب القمر ويحطم جماجم وعظام الخنازير البرية، وضع كوبريك الكاميرا للتصوير من زاوية منخفضة باتجاه السماء. فالسيارات والحافلات لم تنقطع عن المرور بالمنطقة أثناء تصوير هذا المشهد لكنها كانت بعيدة عن مجال عدسة الكاميرا. وفجأة حلقت طائرة في سماء المنطقة فأفسدت هذا المشهد الذي يفترض أن يكون في مرحلة ما قبل التاريخ. انتظر كوبريك عبور تكنولوجيا القرن العشرين أجواء المنطقة وعاد لإكمال التصوير مجددا.

علق كوبريك أهمية كبيرة على سلاح القرد المكون من العظمة وكومبيوتر رواد الفضاء وقال لـــ (ويليام كلومان) من صحيفة نيويورك تايمز: "إن الحقيقة الواضحة ببساطة هي تطور تكنولوجيا الإنسان من اكتشافه لهذا السلاح المكون من قطعة العظم. ومما لا شك فيه أن هناك علاقة حسية بين الإنسان وأسلحته الآلية التي هي عبارة عن أبنائه. فالآلة بدأت بتأكيد وجودها بطريقة عميقة استدعت حضور المشاعر والعواطف والاستحواذ المفرط للأشياء."

استخدمت لقطة طيران قطعة العظم في الهواء كمرحلة انتقالية تنقطع إلى لقطة أخرى تعرض سفينة فضائية تمخر عباب الكون وهذا الانتقال أطلق عليه (آرثر سي. كلارك) "أطول ارتجاع أمامي في تاريخ السينما – ٣ ملايين سنة."

كان كوبريك يرغب في الأصل بتصوير فيلم "٢٠٠١" على نمط الشاشة العريضة بحيث يكون عرضها أكبر من ارتفاعها بـ ١,٨٥ مرة. وناقش (بوب غافني) مع كوبريك ضمن أحاديثهم التي لا تعد ولا تحصى حول الشؤون الفنية وبحث معه إمكانية اللجوء إلى تقنيات أخرى. "أخبرته ضرورة استعمال التصوير بمؤثرات الأبعاد٣العميقة. فإذا أردت إظهار الناس في الفضاء، فإن أعرض شاشة لتحقيق ذلك تكون بواسطة عدسة ٧٠ ملم. أما اللجوء إلى تقنية السينراما فسيحقق نتائج أفضل لأن الصورة على الشاشة ستكون منحنية. وافق ستانلي على هذا الاقتراح مع أن الفكرة زادت التكاليف على MGM ." لقد عمل (غافني) في مجال تصوير السينراما لسنوات عديدة وكان مرجعا أيضا في شؤون التصوير بعدسة ٧٠ ملم.

يذكر (غافني) أيضا: "لقد أمضيت ساعات عديدة أتحدث مع كوبريك على الهاتف ولم أحاول استدراجه لهذه الفكرة وإنما غرستها في ذهنه ثم انهال بطرح الأسئلة المختلفة لعدة أيام حول هذا الأمر. إن ستانلي منفتح الذهن والتفكير مع أن هذا الأسلوب يخلق المصاعب بالنسبة للآخرين على العكس من ستانلي- الذي كان يمتص العقول الموجودة حوله وكأنه مكنسة كهربائية، علاوة على مقدرته باكتشاف أخطاء الآخرين بسهولة - كان يطرح الأسئلة الغريبة ليرى فيما إذا كنت أعرف الإجابة الصحيحة مع أنه يعلم جواب السؤال الذي يطرحه. وفي إحدى المرات سألني 'كيف تقيس المسافة بين هنا وهناك؟' فقلت 'بواسطة التثليث. لديك نقطة هنا وأخرى هناك ثم تقيس زوايا المثلث.' فسأل 'وكيف تفعل ذلك؟' 'يجب أن تعرف جيب الزاوية وجيب التمام والمماس.' كان يدرك كل هذه التفاصيل مع أنه لم يتعلمها في المدرسة."

قام (غافني) بتصوير لقطات الأرض والتضاريس من أجل مشهد البوابة النجمية بالرغم من المعلومات القليلة التي زوده بها كوبريك حول عملية التصوير بالإضاءة الخافتة من طائرة تحلق على ارتفاع منخفض.

اعتقد الكثيرين عند عرض فيلم "٢٠٠١" أن كوبريك استخدم تقنية التعرض الزائد للضوء - وهو أسلوب اتبعه (ريتشارد أفيدون) في صوره الشهيرة لفرقة (البيتلز) بسبب زهو الألوان والنماذج الغريبة التي ميزت تلك الصور. لكن التصوير الجوي الذي قام به (بوب غافني) لم تجري معالجته بالتشميس (التعرض الزائد للضوء). وبعد إصدار "٢٠٠١ " بعدة سنوات شاهد (غافني) عرضا خاصا قدمته شركة المؤثرات السينمائية في هوليوود

ليراه ستانلي كوبريك. كان هذا العرض عبارة عن مشهد لموجة بحرية. عند انكسار الموجة انفجر اللون الأبيض بألوان مختلفة. وأخبرت الشركة كوبريك بأن هذا الأثر هو نتيجة مزج تسجيل الفواصل الرئيسة للأبيض والأسود المستخدمة لطباعة فيلم التصوير الملون. فمن خلال طباعة التسجيل الأصفر على الفيلم الفوتوغرافي الأصلي ذو اللون الأزرق الداكن ثم طباعة هذا اللون الأزرق على اللون الأحمر الضارب للزرقة، فإن مزج النسخة الأصلية مع التسجيل ينتج عنه مؤثرات لونية في غاية الروعة. لكن كوبريك تعلم هذه التقنية من خلال تجربته الشخصية واختباراته الدقيقة بحيث تمكن من التحكم باللون لتغيير هيئة التضاريس الأمريكية لتبدو وكأنها مشهد لتضاريس كوكب آخر.

جرى تصوير معظم لقطات مشهد البوابة النجمية فوق منطقة (بيج) بأريزونا ومشهد أو اثنين فقط فوق (وادي الآثار) حيث كادت أن تحل كارثة بـــ (غافني) الذي يذكر عن ذلك: "كدت أقضي نحبي في هذه المنطقة التي تحدث فيها عملية الحتّ جراء الرياح الشديدة. كنت على متن طائرة نوع سيسنا ٢١٠ وثبتت الكاميرا تحت جناح الطائرة كي تكون بعيدة عن المحرك. وكنا ننوي التحليق فوق المنطقة للتصوير في ساعات الصباح الباكر أو في ساعة متأخرة من الليل. وفي الليلة الأولى التي كنا سنباشر فيها العمل توجهنا لمهبط الطائرات في محطة تكساكو في الجهة المقابلة من الفندق الصغير الذي كنا ننزل فيه. انتشرت قطعان الماعز والبغال في تلك الليلة وكانت الرياح ساكنة تماما. انطلقنا بالطائرة وحلقنا فوق هضبة مستوية منحنية الجوانب وواجهنا رياح شديدة وصلت سرعتها إلى ١٠٠ ميل في الساعة قذفت بطائرتنا بعيدا وأخذت تتأرجح في الهواء، فصاح الطيار في وجهي مذعورا 'كنت أعلم أنك ستتسبب في هلاكي في يوم من الأيام أيها الغبي .. يا ابن الساقطة.' فقلت له 'ادفع بذراع التوجيه للأسفل أو سأفعل ذلك بنفسي.' وبالفعل دفعت ذراع التوجيه لتندفع الطائرة بسرعة نحو منطقة كانت الرياح فيها هادئة ثم عدنا للتحليق بشكل مستو وقفلنا عائدين إلى المكان الذي أقلعت منه الطائرة أول الأمر. وكانت الشمس آخذةً بالغروب من الجهة الخلفية للمدرج الذي ظل الغبار يعج فيه مذ أقلعنا. وبما أن الريح لم تهب فوق مهبط الطائرات بقي الغبار عالقا في الجو وأعاق رؤيتنا بشكل كامل. فقلت له 'تولى أنت قيادة الطائرة وسأرشدك أنا كالرادار.' وبالفعل تمكنا من الهبوط آخر الأمر."

مع أن كوبريك احتفظ بسيطرته الفنية المطلقة في فيلم "٢٠٠١"، إلا أنه اضطر لشرح مجريات العمل أمام شركة MGM التي كانت المساهم الأكبر والموزع لهذا الفيلم.

لقد تحملت الشركـــة أعباء الديـــون خلال عمليـــة إنتاج "٢٠٠١". وقرر كوبريك تهدئة مخاوف مديري MGM بأن عرض بعض اللقطات التي جرى تصويرها في الشهر الأول ن الإنتاج. تضمن هذا العرض الإيضاحي بعض اللقطات داخل المحطة الفضائية والمكوك الفضائي (أوريون) الموجود في مدار القمر. لكن معظم هذه المواد الفيلمية جرى تصويرها دون صوت فأضاف كوبريك مقطوعة "حلم ليلة في منتصف الصيف" للموسيقي (مندلسون)، كما أضاف معزوفة "لحن القطب الجنوبي" للمؤلف (فون ويليام) لمشاهد سطح القمر وذروة الفيلم المعنوية - مشهد البوابة النجمية. أعجبت MGM بالعرض الذي قدمه كوبريك لكنها كانت تنتظر بقلق كيف ستبدو هذه الصور المذهلة عن الفضاء عندما تتحد في شكل الفيلم والإيرادات التي سيحققها الفيلم في شباك التذاكر. وبشكل مماثل أعجب رئيس MGM، (روبرت أوبريان) ونخبة مديري الشركة بما شاهدوه لكنهم حبسوا أنفاسهم بانتظار إنجاز الفيلم. إن العرض الذي أعده كوبريك أظهر العلاقة بين الموسيقى الكلاسيكية والصور المستقبلية التي أخذت تندمج في بصيرة كوبريك ومفهومه العام للفيلم.

حدد كوبريك الذي لا يعرف التعب برنامجا مطولا للتصوير بمعدل ١٢ ساعة كل يوم. فكان يصل إلى موقع التصوير في الثامنة والربع صباحا ويستمر بالعمل حتى الثامنة والنصف مساء. وظل على هذا المنوال عدة شهور.

إن بناء كبسولة رواد الفضاء كان الأروع والأصعب في الفيلم. فقد كانت هذه الكبسولة ذات القوة النابذة مركز السفينة الفضائية (ديسكفري) التي حملت على متنها رواد الفضاء. وقد جرى اختيار استوديو كبير لهذا الغرض يشبه حظيرة الطائرات في هيكله. استند تصميم الديكورات الداخلية في هذا الاستوديو إلى البرامج الفضائية الأمريكية والروسية لأن كوبريك كان يرغب بإظهار تكنولوجيا تفوق تصميم إنتاج الأفلام التقليدية، وطلب من مجموعة الشركات الهندسية (فيكرز) أن تعمل على بناء الكبسولة النابذة بحجم كبير يتسع لإقامة رواد الفضاء وإنجاز مهامهم.

وصلت تكاليف الإنتاج في المشروع لمدة ستة أشهر حوالي ٧٥٠ ألف دولار. بلغ قطر الكبسولة ٣٨ قدم واستعملت العوارض الفولاذية في بنائها ووصل وزنها إلى ٣٠ طن وكانت قادرة على الدوران بسرعة قصوى بلغت ثلاثة أميال في الساعة. منظرها الخارجي يشبه الدولاب الدوار في مدينة الملاهي، أما تصميم وديكور القسم الداخلي، الذي وصل عرضه إلى ٨ أقدام من كافة الجوانب فتميز بالدقة المتناهية والتفصيل وأولى الطاقم الفني

عناية مطلقة كي تبدو الكبسولة حقيقية ومتطورة لأبعد الحدود. من ناحية أخرى، تطلب العمل على تأثيث الكبسولة النابذة من الداخل جهودا خاصة لأن قطع الأثاث هذه ستكون في حركة دورانية مستمرة. وقام الفنيون بتثبيت دزينتين من أجهزة عرض الأفلام داخل الكبسولة وثبتوا كل الأشياء الموجودة داخل الكبسولة بواسطة البراغي، بما في ذلك جهاز كومبيوتر ومستوصف طبي إلكتروني الحركة وحمام وغرفة للتشمس وغرفة للترفيه احتوت على كل المستلزمات وطاولة بينغ بونغ وبيانو إلكتروني وخمس مقصورات ذات قبب بلاستيكية من أجل أعضاء الفريق الذي سيكون في حالة سبات خلال الرحلة، كما تدلت الأسلاك والأضواء من كل بوصة في الهيكل الفولاذي للكبسولة. قال كوبريك لـــ (جيريمي بيرنستين) مازحا حول هذه الكبسولة: "ربما تستطيع الشركة استرداد جزء من استثمارها بتنظيم عروض سياحية لهذه الكبسولة أو حتى فكرة ركوبها."

حدث عطل فني طارئ ذات مرة أدى إلى انغلاق بوابة الكبسولة النابذة بينما كان الممثلون داخلها. وعندما أصبح هؤلاء الممثلين حبيسي الكبسولة، أسرع كوبريك بطلب فرقة الطوارئ وسيارات الإطفاء، مع العلم أن كوبريك كان قد أوصى بإجراء تمارين وقائية لإخراج الممثلين من الكبسولة في حال نشوب حريق. قال (روجر كاراس) لـــ (نيل ماكلير): "كانت الكبسولة مليئة بالقطع الكهربائية والمواد القابلة للاشتعال مثل الخشب والبلاستيك. ولو اندلع حريق داخل المركبة لشبت النيران كما حدث في مركبة أبولو ١١ وأدى لمقتل الرواد الثلاثة الموجودين داخلها. لكن مركبة ديسكفري احتوت على فتحة طوارئ مثبتة بعزقات خاصة يمكن نزعها بضربها بالمطرقة ليخرج الممثلين عبر تلك الفتحة. كان الممثلين متواجدين دوما في القسم الأسفل من الكبسولة النابذة في حالة ثبات، بينما تدور الكبسولة نفسها والكاميرات بشكل مستمر. وقد استخدم مكيف هواء ضخم لسحب الهواء الساخن من الكبسولة الناجم عن حرارة المصابيح الكثيفة ليجري من فتحة ضخ الهواء المنعش إلى الكبسولة."

أخبر كوبريك (هيرب لايتمان) عن طريقة تشغيل الكاميرا داخل الكبسولة. النوع الأول تضمن وضع الكاميرا بشكل ثابت على الديكور الداخلي للكبسولة بحيث تدور مع الديكور بقوس ٣٦٠ درجة، وهذا يعني أن الكاميرات تبدو على الشاشة وكأنها ثابتة بينما يتحرك الممثل حولها في كافة الاتجاهات. تطلب النوع الثاني كاميرا محمولة على منصة صغيرة ذات عجلات ترافق الممثل في حركته وتصور الديكور الذي يمر بجانبه. لكن

الأمر ليس بهذه السهولة لأن الكاميرا يجب أن تبقى بعيدة عن الممثل بمسافة ٢٠ قدماً باتجاه الجدار وتبقى في نفس المكان في الوقت الذي يدور فيه الديكور. للقيام بهذه العملية، تم اللجوء لاستعمال سلك فولاذي موصول بالكاميرا من الجهة الخارجية عبر شق موجود في الأرضية وموزع في كافة أنحاء الكبسولة."

وفي إحدى المرات وأثناء التصوير داخل الكبسولة بواسطة الكاميرا المتحركة حول جدران الديكور، انحرفت عن مسارها وهوت إلى الأرض لمسافة تزيد عن ٣٠ قدم. كان الممثلون لحسن الحظ بعيدين عن مكان وقوع الحادث بخطوات قليلة لاسيما أن وزن الكاميرا كان كفيلا بالقضاء عليهم.. قال (كير دوليا) للمجلة الأسبوعية نيوزويك: "كان ستانلي الوحيد الذي يرتدي خوذة الأمان طوال فترة تصوير فيلم '٢٠٠١'."

قام كوبريك و(جيوفري أنسوورث) بالتقاط صور فورية بولارويد لاختبار الإضاءة الصحيحة ومعايرة فتحة عدسة الكاميرا وتوازن الضوء في هذا الديكور غير العادي. وقد التقط (أنسوورث) لوحده أكثر من عشرة آلاف صورة فورية خلال الإنتاج، مما وفر الوقت وأتاح له فرصة مباشرة لإلقاء نظرة على ناحية الإضاءة.

لقد شكل ديكور الكبسولة النابذة أخطارا تشبه تلك التي يتعرض لها عمال بناء ناطحات السحاب. لذلك وضع طاقم العاملين الخوذ الفولاذية لوقايتهم من قطع الحطام التي قد تتناثر من الديكور جرّاء الدوران. ترتب على فريق المصورين العاملين بإشراف (أنسوورث) تأمين معدات الإضاءة اللازمة للهيكل الفولاذي. وقد برزت الحاجة لاستعمال الخوذ الفولاذية خشية انفجار مصباح ما عن طريق الصدفة وتناثر شظايا الزجاج أو تساقط المعدات المعدنية الصغيرة. بالإضافة لهذه الخوذ الفولاذية، انتعل العمال والفنيين أحذية رياضية ذات نعل مطاطي حتى لا تسبب حركتهم الضجيج داخل الكبسولة. كان هؤلاء العمال يستعينون بقطع الأثاث المثبتة داخل الكبسولة من أجل تسلق الهيكل الفولاذي أو الصعود لقمة القسم الداخلي للكبسولة الذي يشبه الأسطوانة. وتم تثبيت أجهزة عرض أفلام عيار ١٦ ملم خارج هيكل الكبسولة كي يتمكن كوبريك من صنع مؤثرات العرض الأمامية التي صممها المشرف على المؤثرات الخاصة (توم هاورد). وفي نفس الوقت تم توزيع نظام تلفزيوني بدارة مغلقة داخل الكبسولة حتى يستطيع كوبريك إخراج المشاهد من الخارج.

في المراحل الأولى من الفيلم حيث تظهر سفينة الفضاء (ديسكفري)، يمارس رائد الفضاء (فرانك بول) الملاكمة الوهمية والهرولة حول محيط المركبة. إن بساطة هذا

المشهد أبهرت الجمهور الذي جرى نقله فورا إلى حالة انعدام الجاذبية في الفضاء. كانت الكبسولة ضرورية جدا لهذا المشهد الساحر الذي اختار له كوبريك موسيقى لـ (شوبان) بما أن الإنسان الذكي في العام ٢٠٠١ لا بد أن يختار موسيقى راقية كهذه. ويمكن سماع صوت كوبريك على هذا التسجيل الموسيقي أثناء العرض التجريبي للمقطع يتحدث إلى (لوكوود) في هذا المشهد الصعب من الناحية التقنية.

جلس كوبريك أثناء عملية التصوير أمام منصة تحكم إلكترونية خارج الكبسولة، وتفرعت من هذه المنصة ستة أجهزة ميكروفون ومكبرات صوتية إلى داخل الكبسولة وخارجها. تمكن المخرج بواسطة هذا النظام الصوتي بالإضافة إلى نظام المراقبة التلفزيوني أن يتابع سير العمل على ثلاث شاشات والاتصال بطاقم العاملين والممثلين في الفيلم من تلك المنصة. واستعمل كوبريك أيضا مسجل فيديو كبير يتيح له مشاهدة اللقطة بعد تصويرها مباشرة. تعتبر تقنية استعمال مسجل الفيديو الآن جزءاً لا يتجزأ من إنتاج الأفلام المعاصرة، لكن هذه التكنولوجيا لم تكن مطروقة عام ١٩٦٦. لجأ كوبريك إلى هذا التكنيك بشكل رسمي في إنتاج أفلامه الروائية في الثمانينيات عندما قام (فرانسيس فورد كوبولا) بإخراج فيلم "**واحد من القلب**" من مركبة صغيرة مزودة بالأجهزة اللازمة في موقع التصوير.

في بعض لقطات "٢٠٠١" كانت الكاميرا تعمل بدون مصور داخل الكبسولة النابذة بسبب ضيق المكان. واضطر (دوليا) أو (لوكوود) في هذه اللقطات إلى تشغيل الكاميرا بنفسيهما والعودة إلى المكان المناسب لأداء المشهد التمثيلي، بينما يراقب كوبريك الوضع عبر شاشة تلفزيونية خارج الكبسولة.

في المشهد الذي يعرض (بول) جالسا أمام الكومبيوتر (هال) يتناول عشائه ثم ينضم إليه (ديف) هابطا من سلم في الجهة الأخرى من المركبة الفضائية ثم يسير باتجاهه، علق (غاري لوكوود) في مقعده الذي كان في وضع مقلوب عكس اتجاه الأرض. كان (كير وليا) يسير في مكانه بينما تدور الكبسولة باتجاهه مما أوحى أنه يمشي نحو (لوكوود).

ازداد الحوار طولا خلال عملية التصوير بسبب ارتجال الممثلين أثناء إلقاء نص الحوار. يذكر (كير دوليا) عن ذلك: "عندما كنا نقوم بتصوير أحد المشاهد ونعلم أن المشهد التالي سيجري تصويره بعد عشرة أيام حسب برنامج العمل، كنا نسجل حوارا ارتجاليا على مسجلة صوتية ثم نستلم نسخة جديدة من نص الحوار في اليوم التالي."

توفرت لنا أوقات فراغ كبيرة في فيلم '٢٠٠١' على العكس من باقي الأفلام التي تستوجب العجلة في العمل. لم أواجه مثل هذه الفواصل الطويلة بين تصوير المشاهد في مهنتي. لذلك كان لدينا متسع من الوقت. كان ستانلي يطلب من سكرتيرته طباعة كل تسجيلاتنا الصوتية على الورق. ثم نقوم في اليوم التالي بالارتجال استنادا إلى النص المتوفر بين أيدينا ونستمر بالتعديل في نسخة تلو الأخرى إلى أن يصبح الحوار جاهزا على أكمل وجه فينال رضى وموافقة كوبريك."

في المشهد الذي يعرض (باومان) و(بول) يسيران في موزع يؤدي إلى بوابة صغيرة تربط جزئي السفينة ببعضها تم تثبيت الكاميرا على مقدمة اسطوانة الكبسولة بينما كان الجزء الخلفي من تلك الاسطوانة في حالة دوران. يمشي (لوكوود) و(دوليا) إلى النصف الآخر من الاسطوانة التي تدور ثم توقف هذا الجزء عن الدوران عند وصولهما إليه بينما بدأ القسم الذي وضعت عليه الكاميرا بالدوران فأوحى المشهد بأن الرجلان يسيران على جدران المركبة.

كان التصوير داخل الكبسولة يجري ببطء بسبب تعديل الإضاءة اللازم عند تبديل مواقع الكاميرا وهذا ما تطلب من الفنيين تسلق الجوانب المنحنية للديكور وتثبيت المصابيح الجديدة أو تعديل مكان المصابيح الموجودة أصلا بمنتهى الدقة من أجل المعايرة المطلوبة بين الكاميرا والإضاءة.

انتعل رواد الفضاء أحذية خاصة تسمح لهم بالسير الطبيعي في حالة انعدام الوزن ولكن عندما شاهد كوبريك التصميم النهائي لهذه الأحذية لم يعجبه شكلها فأوقف التصوير وأمر بإعادة تصميم هذه الأحذية مرة ثانية.

كان كوبريك يتعامل مع الممثلين بنوع من الخصوصية ويناقش أداء كل منهم على انفراد لتوجيه الملاحظات كما فعل في السابق مع (ماري ويندسور) في فيلم "**القتل**". ووصفه (كير دوليا) أنه شخص هادئ جدا والتعامل معه فيه شيء من الحميمية. وقال: "إن العمل مع ستانلي سهل جدا. فالمخرجون الجيدون يجيدون الخداع ويستطيعون إقناع الممثل أنه قام بأداء معين ممتاز لأن الممثل نفسه مقتنع بما يفعله. وكبار المخرجين يتعاملون بنفس الأسلوب، وكوبريك واحد منهم. وبالرغم من تدقيقه وتأكيده على التفاصيل لم يظهر أي نوع من الغطرسة ولم يستعرض عضلاته على الممثلين في الاستوديو، بل كان إنسانا هادئا وله خصوصيته الكبيرة."

خلال العمل المضني في إنتاج "٢٠٠١"، استضاف كوبريك وزوجته (كريستيان) الممثلين والعاملين في مشروع الفيلم وغيرهم من الضيوف لتناول العشاء في منزلهما. كما اعتاد كوبريك أن يستقبل في منزله العلماء والفلاسفة والروائيين. ويقول عنه (كير دوليا) الذي حضر عدة أمسيات وحفلات في منزل كوبريك: "إنه بالفعل شخصية حقيقية تعود في طبيعتها إلى عصر النهضة. فمثلا تجده يناقش أمور الفن مع أحد المؤرخين الفنيين ويتساوى معه في الحديث حول عصر النهضة أو مذهب التكعيبية. لقد لاحظت أن لديه الإمكانيات للبحث في كافة المسائل. إن فضوله يصعب إشباعه. إن حدود معرفته وثقافته تتخطى صناعة الأفلام."

خطط كوبريك في الأصل ١٣٠ يوم تصوير للمشاهد الرئيسية في الفيلم (أما لقطات المؤثرات الخاصة كان لها برنامجها الطويل المستقل عن التصوير الأساسي.) لكن العمل الذي تطلب الدقة داخل المركبة الفضائية (ديسكفري) أضاف أسبوعا آخرا إلى الفترة الزمنية الطويلة أصلا المخصصة للتصوير. لقد أدى كوبريك عمله بتؤدة ودقة واستغل الوقت لصالحه عندما اضطر الأمر تعديل بعض المشاهد. وكان يستعمل عربة زرقاء مزودة بكل معدات المكتب المتنقل لتسهيل العمل في موقع التصوير. كانت هذه العربة تسير على عجلات يدفعها عمال الاستوديو وتشبه نفس العربة التي استعملتها (ديبورا كير) كطاولة مكياج تتحرك في أرجاء الاستوديو. عندما لاحظ (جيريمي بيرنستين) صعوبة التصوير داخل الكبسولة التفت كوبريك إلى المؤلف وقال: "إني أستغل كل تأخير يحصل أثناء التصوير لأخلو بنفسي للتفكير. فالأمر يشبه لعبة الشطرنج عندما يستغرق الخصم وقتا طويلا يفكر في الحركة التالية التي سيلعبها."

تظهر لعبة الشطرنج في فيلم كوبريك هذه المرة ولكن بهيئة مختلفة. فرائد الفضاء (بول) يلعب الشطرنج مع الكومبيوتر (هال) الذي يتفوق عليه بسبب برمجته المتطورة. طلب كوبريك من شركة (باركر إخوان) التي تتولى توزيع لعبة المونوبولي تصميم لعبة كومبيوترية يلعب بها (هال) مع (باومان) و(بول). نفذت شركة (باركر) التصميم المطلوب لإحدى ألعاب الكومبيوتر التي كانت تخطط لطرحها في السوق. لكن هذه اللعبة لم تظهر في فيلم "٢٠٠١" كما أن شركة (باركر) لم تطرحها في الأسواق لكن (كير دوليا) استلم نسخة من هذه اللعبة كتذكار عن رحلته السينمائية في الفضاء.

كان الكومبيوتر (هال) شخصية رئيسة في مشاهد المركبة (ديسكفري). ونجد (دوليا) و(لوكوود) يحملقان في عدسة (هال) الحمراء التي تشبه العين البشرية ويتبادلان الحديث معه

وكأنه مخلوق بشري كامل ويتفاعلان مع حوار (هال) الذي يؤديه كوبريك من منصته الإلكترونية خارج الكبسولة بلهجة أهالي برونكس الأمريكية. ثم يستبدل صوت كوبريك بواسطة الدوبلاج ليحل مكانه صوت (دوغلاس رين). كان كوبريك يلقن الكومبيوتر عبارات حية (هال)، مثل "صباح الخير .. ماذا تريد أن تتناول على الإفطار هذا اليوم؟ .." فيخلق بذلك حوارا يعكس العفوية بين الإنسان والآلة وحميمية العلاقة النفسية بينهما. لذلك فإن مشهد هلاك الكومبيوتر (هال) يعتبر من أكثر المشاهد غير المألوفة المؤثرة في السينما المعاصرة.

في المشهد الذي يغلق فيه (باومان) الكومبيوتر (هال)، كان (كير دوليا) معلقا بالأسلاك ويؤدي اللقطة بالحركة البطيئة ليعطي الانطباع بأنه يسبح في فضاء المركبة للوصول إلى الكومبيوتر. أدى حوار (هال) مساعد المخرج (ديريك كراكنيل) بلهجته الأصلية ليطلب من (ديف) التوقف ثم غنى "ديزي .. ديزي" باللهجة الكوكنية كي يثير رد فعل (دوليا) أثناء إيقاف (هال) عن العمل.. يقول (دوليا) عن هذا المشهد المؤثر: "كان الأمر يشبه إطلاق النار من قبل جورج على ليني في **'فئران ورجال'**."

أطلق فريق الإنتاج على الغرفة التي تحتوي على هيكل الكومبيوتر (هال) اسم غرفة الدماغ. يصل ارتفاع هذا الهيكل إلى ثلاثة طوابق تقريبا وتم بناؤه بشكل عمودي لكن تصويره جرى من الجهة الجانبية كي يبدو أفقيا على الشاشة. إن العمل في مكان هيكل الكومبيوتر انطوى على مخاطر كثيرة، حيث سقط أحد العمال أثناء عملية البناء وأصيب إصابة بالغة في ظهره.

امتدت فترة العمل والتصوير في الكبسولة النابذة والمركبة (ديسكفري) لتصل إلى ١٠ – ١٢ ساعة يوميا. مع أن الطاقم البريطاني لم يكن معتادا في تلك الفترة على العمل لأوقات إضافية طويلة كهذه، لكنهم أظهروا الحماس لهذا المشروع الفريد من نوعه باستثناء البعض ممن شعر بالغيظ بسبب إلحاح المخرج وإصراره على تحقيق الكمال المطلق في العمل. وقد سمع (كير دوليا) مصادفة أحد أفراد طاقم العاملين الإنجليز يتذمر عن الوضع ويقول لزميله: "إن الشيء المغيظ هو أن ابن الساقطة اللعين دوما على حق."

أما في المشاهد التي يسبح فيها (باومان) و(بول) في الفضاء، جرى الاستعانة بممثلين بديلين متخصصين في أدوار الإثارة. تعلق الممثلان البديلان بواسطة الأسلاك وكان بحوزتهما جهاز لاسلكي للاتصال بكوبريك وكادر الفنيين. كما استعملا زجاجات الأوكسجين لتسهيل العمل على هذا الارتفاع.

أرسل كوبريك، الذي لم يفارق حدود الاستوديو، فرق استكشافية إلى بقاع عديدة من العالم للعثور على مواقع تصوير للخلفيات اللازمة لمشاهد (فجر الإنسان) و(البوابة النجمية). إن بقاء ستانلي كوبريك داخل حدود الاستوديو لا يعود مرده إلى ضيق وقت العمل وإنما إقلاعه عن ركوب الطائرات. لقد كان كوبريك مرجعا علميا وعمليا في شؤون الطيران ولديه إجازة طيار وأنجز ١٥٠ ساعة طيران حول مطار (تتربورو) في نيو جرسي. وتدرب كوبريك على الإقلاع والهبوط بشكل جيد وتمكن من الطيران بمفرده إلى (ألباني) ثم اصطحب عددا من أصدقائه في رحلاته الجوية لكنه توقف عن دخول قمرة الطيار.

على الأرجح فإن إحجام كوبريك عن الطيران سببه الخوف من الطيران واعتقاده بأن الأمر لا يستحق المغامرة مع أنه قاد طائرة بمفرده لمسافات بعيدة. إن منشأ الخوف الذي جعل كوبريك يحجم عن الطيران لمدة ٣٠ سنة تقريبا يعود في أصله إلى حادثة معينة.

عندما كان كوبريك يهم ذات يوم بالإقلاع بطائرته من مطار (تتربورو) متفقداً جاهزية الطائرة علق أحد أزرار لوحة تحكم القيادة بينما كانت الطائرة ترتفع عن المدرج وانطلقت في الجو وتبين أن العطل كان في المحرك وظل قسم منه غير قادر على العمل واستطاع الهبوط بعد جهد كبير. لكن هذه الحادثة التي رأى كوبريك من خلالها الخيط الرفيع الذي يفصل بين الحياة والموت كانت سببا في نهاية مهنته في عالم الطيران.

لعل هذا الخوف غير المنطقي من الطيران شكل قضية عملية بالنسبة لكوبريك الذي تميز بعقلانيته. لم ينقطع كوبريك عن مطالعة مجلات الطيران وقضى ساعات كثيرة يراقب بث أبراج التحكم بالحركة الجوية في مطار لندن بواسطة راديو الموجة القصيرة الذي احتفظ به في منزله. لكن الخطأ البسيط الذي واجهه في ذلك اليوم ترك أثرا سلبيا كبيرا في نفسه. ولعل السبب يعود إلى القرارات التي يتخذها كوبريك باعتماد على المنطق السليم والمعلومات التي لا يدخر جهدا في جمعها حول أي موضوع يصادفه في حياته. وبالتالي وجد أن موضوع الطيران لا يستحق المغامرة بسلامته الشخصية، وهذا ما اقتصر رحلاته في السفر فقط داخل الشريط السينمائي في فيلم "٢٠٠١". ويمكن القول أنه خلق ظروفا تجنبه مخاطر الطيران بأن جعل إنجلترا مكان إقامته وعمله حتى لا يضطر إلى مغادرة البلاد.

خلال عملية استكشاف المواقع الخارجية اللازمة لبعض مشاهد الفيلم، أخبر كوبريك (جيريمي بيرنستين) عن بعض تلك المواقع التي يفكر في اختيارها من أجل مقطع (فجر الإنسان) في "٢٠٠١": "كنا نبحث عن صحراء باردة نستطيع تصوير المشاهد فيها في أواخر فصل الربيع. وكنا قد فكرنا أول الأمر في موقع موجود في إسبانيا لكنا وجدنا أن الطقس الحار في تلك المنطقة قد لا يساعد على العمل بارتياح، بالإضافة إلى المصاعب التي قد تواجه موضوع الإضاءة في التصوير. وإذا صرفنا النظر عن الذهاب إلى إسبانيا ينبغي علينا بناء موقع كامل مع الديكور الخاص في الاستوديو وهذا يعني مزيدا من العمل والجهد لمصمم الإنتاج توني ماسترز والفنانين العاملين تحت إشرافه."

تولى مصمم الإنتاج (إيرني آركر) تصميم المناظر الاصطناعية بشكل يلائم الصور الضوئية الشفافة اللازمة لديكور مشهد (فجر الإنسان).

ذهب (كلارك) برحلة جوية في حزيران إلى هوليوود لتهدئة قلق ومخاوف مديري MGM حول وضع فيلم الخيال العلمي الذي تموله الشركة. ولدى عودته إلى استوديوهات (بوريهام وود) في إنجلترا، حاول (كلارك) إقناع كوبريك بأن نسخة الرواية أصبحت جاهزة للنشر، لكن كوبريك تلكأ في إعلان موافقته على إنجاز الرواية. فأوضح (كلارك) أنه الشخص الذي يحق له تقرير إنجاز الرواية باعتباره المؤلف الذي كتبها. كما خاب أمل (كلارك) لأنه خسر عمولة ١٥٠٠٠ دولار أثناء عمله في التعديلات الطويلة والكثيرة على قصة فيلم "٢٠٠١". فغرق في الديون وبدأ يقترض المال. ثم عرض كوبريك صفقة جديدة مع (كلارك) تصب في مصلحة كوبريك، يقوم المخرج بموجبها خلال أسابيع قليلة بوضع ملاحظاته حول النسخة النهائية التي كتبها (كلارك).

استلم (كلارك) في ١٨ حزيران مذكرة من تسع صفحات مؤلفة من ٣٧ فقرة شملت نسخة الرواية بتفاصيل دقيقة جدا. لقد طرح كوبريك الأسئلة حول أبسط الأمور خلال العملية المسعورة لإنتاج الفيلم. ومن بعض المقتطفات الواردة في المذكرة التي وجهها كوبريك لـ (كلارك)، سأل المخرج "هل تستطيع استخدام كلمة "مرج" في منطقة قاحلة؟" "هل تزمجر الفهود؟" "لا أعتقد بأن استعمال فعل "يلغو" يبدو صحيحا بالنسبة لطريقة هؤلاء الأشخاص في الحديث، ومن الأفضل أن نقرر كيفية أسلوبهم في الحديث."

عندما أصبح (كلارك) واثقا من أن التصحيح النهائي للنص أصبح في متناول يده، أوعز لوكيله (سكوت ميريدث) بمتابعة تحرير عقد نشر الرواية. حصل (ميريدث)

على التزام من مطبعة (ديلاكورت) ووقع العقد الذي سيقوم بموجبه الناشر (ديل) بنشر الكتاب بغلاف قاس يحمل اسم الناشر (ديلاكورت) بالإضافة إلى نسخة بغلاف ورقي تحمل اسم الناشر (ديل). واستطاع (ميريدث) الحصول على دفعة مقدما من (هيلين ماير) التابعة للناشر (ديل) وقيمتها ٦٥,٠٠٠ دولار، بينما وصلت القيمة الإجمالية للعقد الذي وقعه (كلارك) في ٢٨ نيسان ١٩٦٧ مبلغا وقدره ١٦٠,٠٠٠ دولار على أساس أن يجري نشر الكتاب قبل إصدار الفيلم. لكن كوبريك لم يوقع هذا العقد. بالطبع فإن التأخير الوارد من جانب كوبريك قد ساهم في تخفيض السعر الذي حصل عليه (كلارك) أول الأمر. فقد أمضى (كلارك) شهرا كاملا في إعادة كتابة الرواية لتناسب التغييرات التي حددها كوبريك في مذكرته. كان (كلارك) يعالج انتقادات كوبريك ويعيد كتابة المقطع، فيعلن كوبريك عن رضاه الكامل عن النسخة الجديدة ثم لا يلبث أن يشير إلى مزيد من الأخطاء والنقص فيعمد (كلارك) إلى إجراء التعديل اللازم وهكذا دواليك إلى أن تحول هذا العمل النثري في نهاية المطاف إلى أجزاء متناثرة لا قيمة لها. إن إلحاح كوبريك لتحقيق الكمال المطلق في العمل قد شتت آمال (كلارك) في صياغة خاتمة جيدة لهذه الرواية وظل المكان الذي يجب أن يظهر فيه توقيع كوبريك على العقد فارغا، وبهذا لم يتسنّ إنجاز تحرير العقد.

بذل (كلارك) جهودا يائسة يحاول مواكبة التعديلات الكثيرة التي يطلبها كوبريك بعد الاطلاع على النسخة الجديدة المعدلة وفقا للملاحظات الواردة في مذكرة كوبريك. لقد أصر كوبريك في رفضه لتوقيع العقد من أجل نشر الكتاب. ولسوء الحظ، واصلت مطبعة (ديلاكورت) تحرير نسخة الرواية التي قدمها (كلارك) لتصبح جاهزة للطبع. لكن (كلارك) ووكيله (ميريدث) لم يجرؤان على إبلاغ (ديلاكورت) أنه لا يمكن نشر الكتاب دون التعديلات التي يدخلها كوبريك. وفي منتصف ١٩٦٧، كان الناشر (ديل) قد أنفق عشرة آلاف دولار على مشروع نشر الرواية، بينما ترتب على (كلارك) دين بقيمة ٥٠,٠٠٠ دولار في الوقت الذي مازال فيه كوبريك مصرا على عدم توقيع العقد. اضطرت مطبعة (ديلاكورت) إلى حل التنضيد المطبعي الذي قامت بإعداده من أجل طباعة الكتاب. وجد (كلارك) نفسه أمام مزيد من التعديلات وأدرك أنه يستحيل نشر الكتاب قبل أن ينجز كوبريك فيلمه. وكان كوبريك يحاول طمأنة (كلارك) قائلا: "لا تقلق .. كل شيء سيكون على ما يرام آخر الأمر."

في بداية صيف ١٩٦٧ كان (ديفيد فون)، صديق (روث سوبوتكا) والملحن الذي وضع موسيقى فيلم "**القتل**"، يعمل ممثلا مسرحيا ويعد نفسه لقضاء فصل الصيف في (سياتل). وقبل أن يغادر (فون) إلى تلك المدينة، اتصلت به (سوبوتكا)، التي انفض زواجها من ستانلي كوبريك عام ١٩٦١، لتخبره أنها تعاني من وعكة صحية شديدة. "بعد فترة وجيزة من وصولي إلى سياتل، اتصل بي أحدهم ليعلن نبأ وفاة روث بشكل مفاجئ. ولم أعرف سبب وفاتها بالضبط. لقد أصيبت بمرض غريب وكان طبيبها يقضي عطلة الأسبوع في الوقت الذي احتاجت فيه إلى المعالجة. كان الأمر رهيبا. لقد أصيبت بحمى شديدة وخشي من حصول تلف دماغي في حال تجاوزت روث تلك المحنة. أعتقد أنها ماتت لسبب واحد هو عدم رغبتها بالحياة أكثر من ذلك. لم ترغب روث أن تعيش لتصبح مثل والدتها. فقد تركت العمل في شركة الباليه وبحثت عن مهنة التمثيل. كانت قوية البنية وجذابة جدا ولكن في نفس الوقت كانت تعاني من علاقة فظيعة مع شخص فظيع. كانت تلك العلاقة تراجيدية ولا مبرر لها."

بعد طلاق (روث سوبوتكا) من ستانلي كوبريك، انغمست بعلاقات غرامية عديدة كانت نهايتها تعيسة. توفيت (سوبوتكا) في ١٧ حزيران ١٩٦٧ في نيويورك عن عمر يناهز ٤٢ سنة. وذكر نعي (روث سوبوتكا) المنشور في مجلة (فارايتي) بتاريخ ٢١ حزيران ١٩٦٧ "إن سبب وفاتها غير معروف" وأنها كانت تعمل في تصميم الأزياء لراقصي الباليه والممثلين المسرحيين، ثم ركزت جهودها بعد طلاقها من ستانلي كوبريك على التمثيل في عروض تلفزيونية وعروض أخرى منفصلة عن برودواي. لم تترك بعد وفاتها سوى والديها."

في خريف ١٩٦٧ بدأ كوبريك العمل على مشهد (فجر الإنسان) الذي افتتح به فيلم "٢٠٠١" لمدة ١٥ دقيقة. المشاهد التي صورت كوكب الأرض قبل ظهور الإنسان عرضت القرود لتظهر بداية صراع الإنسان حول الأرض والطعام والسلطة. بعد دراسة الصور الثابتة وبعض الأفلام التسجيلية التي صورت في إفريقيا وغيرها من الأماكن النائية، اتخذ كوبريك قرارا جريئا بتصوير المشهد حصرا في استوديوهات (إيلستري). فقد استنتج أن الأحوال الجوية التي يصعب التنبؤ بها قد تعيق التصوير في الأماكن البعيدة والنائية التي تمثل أفضل المواقع لطبيعة وتضاريس الأرض قبل ظهور الإنسان. وقبل هذا وذاك، كان كوبريك كعادته يرغب بامتلاك السيطرة الكاملة والتحكم المطلق بمجريات سير

العمل في مشروع الفيلم، بالإضافة إلى قراره حول عدم السفر جوا. كل هذه العوامل أكدت على تصميمه تصوير المشهد داخل الاستوديو في إنجلترا.

أرسل كوبريك أول الأمر فرقا من المصورين السينمائيين والمصورين الفوتوغرافيين لتحديد مواقع تصوير المناظر التي تشكل خلفية المشهد. وبالفعل قام المصورون بتصوير آلاف الأقدام من شرائط الأفلام السينمائية وغيرها من الصور الشفافة بناء على تعليمات كوبريك الواضحة. فذهب مصمم الإنتاج (إيرني آركر) والمصور (روبرت واتس) إلى جنوب غرب إفريقيا لتصوير لقطات شفافة للسماء والسهول الفسيحة في المنطقة. وخلال إحدى جولاتهما هناك مرت سيارتهما بطريق ضيق في صحراء (ناميبيا) حيث ارتطمت وجها لوجه مع شاحنة تسير بالاتجاه المعاكس.

أصبحت عملية تصوير الخلفيات التي تجريها وحدات تصوير المشاهد الخارجية أسلوبا تقليديا في هوليوود من أجل استحضار المشاهد الغريبة في أفلامها. كان الممثلون يؤدون أدوارهم أمام شاشة عرض خلفية في الاستوديو تظهر إعادة اللقطات المصورة سلفا مما يوحي بأن الممثلين موجودون في أمكنة خارج الاستوديو.

لكن كوبريك كان دوما ضد فكرة شاشة العرض الخلفية لأن أداء الممثلين مع المادة الفيلمية المعروضة خلفهم على الشاشة العادية بعد إنجاز التصوير يكشف بأن الممثلين يلعبون أدوارهم أمام خلفية مصطنعة لا منظر حقيقي. مع أن مخرج مثل (آلفريد هيتشكوك)، الذي استحوذت عليه فكرة السيطرة المطلقة في موقع العمل، اتبع هذا الأسلوب بكثافة في أفلامه. لكن مصداقية خلفيات المواقع الغريبة أفسدها الإفراط في اتباع أسلوب أداء الممثل أمام شاشة العرض الخلفية في أفلام مثل "**الإمساك باللص**" و"**الرجل الذي عرف أكثر من اللازم**".

لقد أجريت تجارب كثيرة للتمثيل أمام شاشة عرض المواد الفيلمية المسجلة سلفا منذ أوائل الأربعينيات وكان هذا الأسلوب يتبع في بعض اللقطات دون انتظام ولم يجري الاعتماد عليه في مشهد كامل وهام مثل مقطع (فجر الإنسان) في فيلم "٢٠٠١". (شيرمان فيرتشايلد) الذي طور أول كاميرا أوتوماتيكية لسلاح الإشارة في الجيش الأمريكي تعاون مع فني هوليوود الشهير (ويليام هانسارد) لابتكار طريقة عرفت بأسلوب (فيرتشايلد – هانسارد) للعرض الأمامي. وقد شرح روائي الخيال العلمي (موراي لينستر) هذه العملية في منتصف الستينيات.

أجرى مشرف المؤثرات الخاصة (توم هاورد) دراسة شاملة لكل المعدات والتقنيات المتوفرة في ذلك الوقت بخصوص عملية عرض الشاشة الأمامي ونصح كوبريك باتباع هذه الطريقة. شعر (هاورد) أنه من أجل الحفاظ على صورة قابلة للتصديق كان لابد من اتباع أسلوب الشاشة الأمامي لعرض الخلفيات العملاقة وعناصر الديكور الحقيقية الضخمة التي تطلبها العديد من المشاهد في فيلم "٢٠٠١". واستطاع (هاورد) وكوبريك بعد استعراض المعدات المتوفرة لديهم تصميم جهاز عرض شاشة أمامي جديد واسع الطيف.

تضمن بناء الديكور الأساسي في عرض الشاشة الأمامي في مشهد (فجر الإنسان) الذي جرى تصويره في استوديوهات (إيلستري) التابعة لـــ MGM شاشة ضخمة عاكسة ظهرت عليها صور الخلفيات التي جرى تصويرها في إفريقيا. استعمل في بناء شاشة العرض الأمامي ملايين الحبيبات الزجاجية الصغيرة المصنعة من مادة ابتكرتها إحدى الشركات من أجل اللافتات الطرقية العاكسة. وقام القسم الفني في الإنتاج بصنع بيئة مشابهة لمرحلة ما قبل التاريخ كي تتلاءم مع المادة الفيلمية المعروضة خلفها على الشاشة، ثم جرى التصوير عبر مرآة ذات وجهين وضعت في زاوية ٤٥ درجة كي تخفي ظلال الممثلين. وكانت النتيجة صورة صحيحة فنيا لسطح الأرض في مرحلة ما قبل التاريخ وذلك ضمن محيط جرى تصميمه داخل الاستوديو. وقد استعمل كوبريك منظارا مكبرا للتأكد من المحافظة على حدة وتركيز ووضوح الصورة على الشاشة التي ستعرض الخلفيات المصورة مسبقا.

قام (إيرني آركر) بتصميم التضاريس الاصطناعية في الجهة الأمامية المتوضعة أمام شاشة عرض الخلفيات في الاستوديو وحرص على ملاءمتها مع المواد الفيلمية للخلفيات المصورة في إفريقيا وغيرها من الأماكن. وقد جرى بناء ديكورات هذه التضاريس على أرضية دوارة بشكل يتيح تغيير المنظر بطرق مختلفة أمام شاشة العرض.

وبذلك أصبح العرض الأمامي الأسلوب المفضل لكوبريك في فيلمه "٢٠٠١". ومن أجمل المشاهد التي جرى تصويرها بهذا الأسلوب هو لقطة خارجية للمحطة الفضائية الضخمة لحظة اقتراب مركبة الدكتور (فلويد) منها. عندما تتقدم الكاميرا ببطئ للأمام داخل هذه المحطة الفضائية، نبدأ برؤية غرف التحكم العديدة التي يديرها طاقم الفنيين في المحطة. قام كوبريك ببناء نموذج كامل بمقاطع فارغة حجزت لتصوير غرف التحكم من أجل تنفيذ هذه الخدعة البصرية. بعد تصوير مشاهد غرف التحكم بديكورات ذات أحجام

وأبعاد كاملة جرى عرضها وإعادة تصويرها ضمن ديكور المحطة الفضائية. إن الخدعة المنجزة تركت الانطباع بأننا نرى مركز إدارة المحطة الفضائية. أما الهيئات البشرية الصغيرة فكانت عنصرا أساسيا أعطى النموذج مزيدا من المصداقية.

لعب دور القرود مجموعة من الراقصين والممثلين الإيمائيين بلباس تنكري من تصميم (ستيوارت فريبورن) يوحي بأنهم قرود حقيقيون. لعب دور (مراقب القمر) ورئيس قبيلة القرود الممثل (دانييل ريختر) الذي يكتشف اكتشافا رهيبا بأن قطعة العظم يمكن استعمالها كسلاح وأداة في نفس الوقت. لقد احتوى هذا المقطع على آخر المشاهد الحية التي جرى تصويرها في فيلم "٢٠٠١".

غادر (جيوفري أنسوورث) موقع تصوير "٢٠٠١" في نهاية شهر حزيران ١٩٦٦ عندما كان ستانلي كوبريك يستعد لتصوير مشهد (فجر الإنسان). ظل (أنسوورث) خلف الكاميرا في "٢٠٠١" منذ ليلة عيد الميلاد عام ١٩٦٥ وبقي مساعده (جون آلكوت) في المشروع لمراقبة سير العمل في نظام العرض الأمامي ثم انضم لكوبريك في أعمال أخرى أنجزت في فترات لاحقة.

إن افتتاحية فيلم "٢٠٠١" الجريئة كانت طريقة لربط الماضي بالمستقبل. قال كوبريك لـــ (جين د. فيليبس): "يقال بأن الإنسان هو الحلقة المفقودة بين القرود البدائية والكائنات البشرية المتحضرة. ويمكنك القول بأن هذه الفكرة متأصلة في فيلم '٢٠٠١' أيضا. فنحن شبه متحضرين قادرين على تحقيق التعاون والشعور لكننا بحاجة لنوع من التغيير نحو مستوى أفضل وشكل أرقى في الحياة. وبما أن وسيلة طمس وإزالة معالم الحياة على الأرض موجودة يجب اعتماد التخطيط الدقيق والتعاون الحقيقي لتجنب حدوث كارثة محتملة تسبب فناء الحياة على هذا الكوكب. فالمشكلة قائمة ما دامت الاحتمالات الفتاكة موجودة والمشكلة في أساسها أخلاقية ومعنوية بالدرجة الأولى."

تطلب الديكور الداخلي لسفينة الفضاء (ديسكفري) العديد من الصور الحية تعرض على الشاشات ولوحات التحكم في كافة أرجاء المركبة. فالعدسة الحمراء التي تشبه العين البشرية في الكومبيوتر المركزي (هال) كانت تحيط بها شاشات صغيرة تعرض قراءات مختلفة من المعلومات تتبدل على نحو مستمر. وفي نفس الوقت كانت الشاشات الأخرى تعرض وظائف المركبة الفضائية وما يتعلق بالتحكم بالمهمة إضافة إلى رسالة تهنئة بعيد ميلاد (بول) أرسلها والداه من كوكب الأرض. وكان هناك أيضا لوحة إخبارية صغيرة

موضوعة فوق منضدة تبث عرضا تلفزيونيا عن الرحلة سجلته محطة BBC على شريط فيديو. إن تقنيات المؤثرات الخاصة في أواخر السبعينيات التي استخدمتها شركة (جورج لوكاس) المعروفة باسم (الأضواء السحرية الاصطناعية) قد أوصلت استعمال الكومبيوتر في السينما إلى مستوى عال بالإضافة للتكنولوجيا الرقمية والفيديوية من أجل برمجة صور نابضة بالحياة وجعل هذه التقنيات في متناول اليد، لكنها لم تكن متوفرة أمام كوبريك في تلك الفترة. فكل الصور الغرافية قام بتصميمها القسم الفني الذي استعمل بيانات حصل عليها من فنيين متخصصين في الشؤون المستقبلية تابعين لشركات استشارية ثم جرى تصويرها بواسطة كاميرات بعدسة ١٦ ملم.

أطلق كوبريك على (هاري لانج) لقب المستشار الفني ليسترضي النقابات السينمائية. ومع أن (لانج) افتقر لأي تدريب في تصميم الأفلام، لكن مساهمته في الإخراج الفني لفيلم "٢٠٠١" كانت عظيمة. ثم أعلنت نقابات صناعة الأفلام آخر الأمر قبولها بـــ (لانج) مما أتاح لكوبريك فرصة لمنحه لقب مصمم الإنتاج عند إصدار الفيلم.

إن مشهد البوابة النجمية الذي يختتم به "٢٠٠١" أكسب الفيلم سمعته الواسعة لوجود أطفال عصر برج الدلو على أنه الفيلم قبل الأخير في الستينيات. احتاجت حبكة الفيلم أن يتابع (باومان)، الذي بات الناجي الوحيد من مهمة كوكب المشتري التراجيدية، باقي الرحلة بمفرده لتنتهي بالفكرة الرائعة في إعادة مولده من جديد. أراد كوبريك إظهار الناحية المرئية للرحلة أن تبدو كما وصفتها الإعلانات الترويجية المنشورة عن الفيلم: الرحلة المطلقة. لقد وحدت البوابة النجمية بين السفر الحي في الفضاء بسرعات هائلة والاندفاع المفاجئ للألوان الزاهية والفاقعة ذات التركيب الغريب. هذا الخليط من الكيمياء السينمائية لم يسبق له مثيل في صناعة الأفلام التجارية وإنما تمت الإشارة إليه في الأفلام التجريبية فقط.

أسند كوبريك هذه المهمة الصعبة لـــ (دوغلاس ترمبل) الذي سخر آلة الصور السحرية لتولد عرضه الضوئي الفيلمي. واستطاع (ترمبل) بعد شهور عديدة من التجارب اختراع جهاز أطلق عليه اسم (سليتسكان) (المسح الضوئي للشق) يتبع عملية فوتوغرافية متواصلة بحيث يبقى مصراع الكاميرا مفتوحا لفترة طويلة بينما يجري تسجيل الصور بشكل مباشر على سطح شريط الفيلم السينمائي وليس صورا منفصلة عن بعضها. جهز القسم الفني مجموعة كبيرة من التصاميم المجردة مستعملين اللوحات الزيتية الفنية

والرسومات والمخططات المعمارية والدارات المطبوعة وصور مجهرية إلكترونية للهياكل الزجاجية الفردية التي تمت معالجتها بواسطة جهاز الـ (سليتسكان) وكانت النتيجة ظهور نفق من خطين ضوئيين لا نهاية لهما. هذا النفق الضوئي حدد المسار لـ (باومان)، الذي ترتعد فرائصه وتجحظ عيناه حين يعكس نور الألوان المتبدلة باستمرار الرعب والدهشة البادية على وجهه.

قال (دوغلاس ترمبل) لمجلة (الرؤية والصوت): "لقد قابلت صانع الأفلام التجريبية جون ويتني، لذلك كونت فكرة عن التكنيك الذي يتبعه في إحداث عدة فتحات للعدسة على صورة واحدة من شريط الفيلم بشكل أوتوماتيكي. كان جون يعمل على جهاز لإدخال شق عبر صورة الفيلم وتحريك العمل الفني وراء هذا الشق فينتج عن ذلك النماذج والتراكيب المختلفة. في الواقع لم أشاهد شيئا من هذه الأمور التي أتحدث عنها وإنما كونت صورة عنها في مخيلتي. لكن تبادر إلى ذهني فكرة مفادها أنه إذا كان بالإمكان إنجاز هذا الشيء بشكل مسطح، يمكن بالتالي تنفيذه بشكل ثلاثي الأبعاد. وبعد أن أجريت التجربة توجهت إلى مكتب كوبريك في الاستوديو وقلت له 'أريد بناء آلة كبيرة بحجم المنزل العادي وستضم هذه الآلة في عناصرها المحركات والمسارات وقطع كبيرة من الزجاج.' فرد 'أعتقد أنك على حق. نفذ هذه الفكرة واطلب كل ما تحتاجه لصنع الجهاز.' كانت القطع الفنية عبارة عن صور شفافة بارتفاع أربعة إلى خمسة أقدام وعرض يتراوح بين عشرة واثني عشرة قدم، بالإضافة إلى مئات النماذج المأخوذة من كتب ومراجع الفنون البصرية وشبكات متسامتة غريبة اعتمدت في مصدرها على مجلة العلوم الأمريكية وصور فوتوغرافية مجهرية إلكترونية في منتهى الغرابة بالإضافة إلى مواد هلامية ملونة وضعت على منضدة كبيرة بينما جرى تثبيت الكاميرا على مسار باتجاه واحد في الوقت الذي تتحرك فيه الأعمال الفنية خلف الشق في مسار ثان. وتولد عن ذلك الشعور بالغوص إلى أعماق الكون الذي لا نهاية له. ولم تعرف العملية باسم معين لأنه لم يجر استعمالها من قبل. لذلك أطلقت عليها اسم 'سليتسكان'. ولا أعرف ما هو الاسم الذي أطلقه عليها ويتني."

"عندما يضع كير دوليا الخوذة فإنك ترى انعكاسات أفلام ١٦ ملم خارج مجال الشاشة بالإضافة إلى الأضواء والمعدات والقراءات التي يجريها الكومبيوتر هال داخل حجرة المركبة الفضائية. أما في المشهد الذي يصبح فيه حبيسا في الخارج وتغيب الخوذة

عن رأسه، يجري عرض بعض الأفلام على وجهه. لم يكن لهذا معنى معين ولكن اللقطة كانت رائعة بحد ذاتها."

صمم (ترمبل) أيضا المادة التصويرية لتضاريس الجبال من أجل عرضها على شاشات خلفية مثبتة على عدد من قطع الديكور حتى أن بعض مواضع الديكور ضمت ثمان شاشات تظهر القراءات الحاسوبية وغيرها من المعلومات والبيانات المتعلقة بالمهمة.

بالنسبة للقطات التي تظهر (باومان) داخل حجرة المركبة الفضائية حين مروره عبر البوابة النجمية، قام كوبريك بتصوير ردود فعل (كير دوليا) حول الرحلة بينما كان العرض الضوئي الخلاب ينعكس على وجهه. بما أن هذا المشهد لم يتضمن أي حوار، لجأ كوبريك إلى أسلوب عزف القطع الموسيقية كي يتفاعل الممثل مع المشهد كما فعل في السابق مع (وودي ستورد) و(كيرك دوغلاس) في فيلم "**سبارتاكوس**". اختار كوبريك مقطوعة موسيقية من "ألحان القطب الجنوبي" للموسيقي (فون ويليام). وصف (كير دوليا) هذه المعزوفة بأنها من أجمل الألحان وأكثرها غموضا مما ساعده على التعبير عما يجول في ذهن (باومان) خلال الرحلة التي بدلت مجرى حياته. "لقد سلطوا بعض الأضواء المبهرة على وجهي. كانت هناك شاشة كومبيوتر ضمن لوحة التحكم والأزرار متعددة الألوان التي تضيء وتطفئ دون انقطاع وكان يفترض بشاشة الكومبيوتر أن تعرض بعض الأشكال الرقمية وكانت هذه الأضواء والصور تنعكس كلها على وجهي. كنت أنظر باتجاه الكاميرا وأرى الاستوديو. لذلك لجأ كوبريك إلى ترديد الموسيقى على مسامعي بما أني كنت أقف في مكاني لا آتي بأية حركة."

أجرى (دوليا) تدريباً خاصاً يجعله يهتز بعنف من أجل إظهار الضغط الشديد الذي يتعرض له (باومان) في الحجرة الموجود فيها أثناء مرور المركبة عبر البوابة النجمية.

من ناحية أخرى، تطلب تصوير اللقطات القريبة جدا لعين (باومان) التي تمر عبر سلسلة من تبدلات الألوان أن يجلس أمام الكاميرا حسب تعليمات كوبريك لأخذ اللقطة بحيث غطت عينه التي يفتحها ويغمضها الشاشة بأكملها. ويذكر (دوليا): "كان الأمر مخيفا نوعا ما لأني خشيت أن أفقد بصري. فقد استخدموا دفقا منحنيا من نور ساطع جدا موجه إلى عيني، وهذا غير مألوف طبعا. لكني كنت دوما على استعداد لأداء أية مهمة يطلبها ستانلي." ثم غير كوبريك لون عين (دوليا) في مرحلة ما بعد الإنتاج على اعتبار أن تبدل لون عينه يجب أن يشكل جزءاً من رحلة الوميض الملون لعبور البوابة النجمية.

تطلب ماكياج (دوليا) لتصوير (باومان) أثناء انتقاله التحويلي إلى سن الشيخوخة حوالي ١٢ ساعة. وطلب كوبريك من فنيي الماكياج أن يصبوا قالبا لوجه (دوليا) ثم استخدام هذا القالب لصنع قطع مطاطية خاصة توضع على وجه (دوليا) لتوحي بأنه تحول إلى رجل هرم.

في النص السينمائي الأصلي يهبط (باومان) في غرفة بفندق من صنع المخلوقات الفضائية بعد عبوره البوابة النجمية كي يشعر بالراحة. تقع عين (باومان) على دليل هاتف موجود بجانب جهاز الهاتف في تلك الغرفة. يدنو (باومان) من دليل الهاتف فيكتشف أن الطباعة الموجودة فيه ضبابية ووهمية. فقد طلب كوبريك من مصمم الإنتاج (توني ماسترز) استحداث لقطة مستقبلية مميزة لهذه الغرفة التي تشبه في تصميمها وأثاثها أسلوب فن العمارة في العصر الفيكتوري.

لم يتحدث كوبريك أبدا مع ممثليه حول مغزى الفيلم. ويقول (كير دوليا): "لم يتحدث أبدا معنا حول فلسفة هذا الفيلم. وأعتقد أنه تقصد ذلك معي ومع غاري بالتحديد لأنه توجب على الشخصيات التي كنا نلعب دورها عدم معرفة شيء عن كل تفاصيل الرحلة الكونية. فالتجربة التي تمر بها تلك الشخصيات هي تجربة شخصية بحتة. كنت أعلم أني أعمل في فيلم متميز في خصوصيته لأنه من صنع ستانلي كوبريك. وأدركت أيضا أني لن أظهر مجددا في أفلام الخيال العلمي."

عند حلول شهر كانون الأول ١٩٦٧، ركز كوبريك اهتمامه على وضع موسيقى الفيلم واتصل بـــ (أليكس نورث) الذي نال ترشيحا لجائزة الأوسكار عن تأليف الموسيقى الأوركسترية البطولية لفيلم "**سبارتاكوس**". كان (نورث) يقيم في فندق (شيلسي) حيث كتب (كلارك) قصة فيلم "٢٠٠١". قال كوبريك لـــ (نورث) أنه يعتبره أفضل ملحن لموسيقى الأفلام السينمائية وطلب منه تأليف الموسيقى لفيلمه "٢٠٠١". كما شرح له كوبريك أن الفيلم يحتوي على ٢٥ دقيقة من الحوار فقط وبالكاد هناك بعض المؤثرات الصوتية. فوجد (نورث) أنها فرصة ممتازة كي ينفرد بتأليف موسيقى إبداعية تكمل الفيلم من كل جوانبه.

أشار كوبريك لـــ (نورث) أنه لن يكون بمقدوره مشاهدة النسخة المنجزة من الفيلم أثناء تأليف الموسيقى لأن المؤثرات الخاصة الكثيرة في الفيلم لن تصبح جاهزة إلا في مرحلة ما بعد الإنتاج. وطلب منه أيضا تأليف موسيقى فالس كي ترافق مشاهد رحلة

المركبة في أعماق الفضاء. لذلك وجد (نورث) نفسه مضطرا لتأليف هذه الموسيقى بالاعتماد على الأحاديث المطولة مع كوبريك بدلا من استعراض الفيلم.

سافر (أليكس نورث) إلى لندن في بداية شهر كانون الأول لمناقشة موضوع الموسيقى في فيلم "٢٠٠١" مع ستانلي كوبريك، الذي أسمعه المعزوفات المؤقتة التي استعملها خلال إنتاج الفيلم وأخبره عن رغبته بالاحتفاظ ببعض من تلك المقطوعات في النسخة النهائية من الفيلم. لكن (نورث) لم يتقبل فكرة دمج الموسيقى التي سيؤلفها مع معزوفات ألفها ملحنون آخرون وقال لكوبريك أنه سيؤلف موسيقى أصلية تجسد رغبة كوبريك عوضا عن استعارتها من موسيقيين آخرين.

عاد (أليكس نورث) إلى لندن في ٢٤ كانون الأول ١٩٦٧ لتجهيز تسجيل الموسيقى بتاريخ ١ كانون الثاني ١٩٦٨ وقدم له كوبريك شقة فاخرة في منطقة شيلسي وزوده بمسجلة صوتية وبعض شرائط التسجيل. انكب (نورث) على هذه المهمة ليلا ونهارا كي ينجز العمل في التاريخ المحدد. لكن ضغط العمل سبب له تقلصات عضلية مؤلمة في ظهره لدرجة اضطر فيها للحضور إلى استوديو التسجيل بواسطة سيارة الإسعاف. لذلك عزفت الأوركسترا بقيادة (هنري براندت) بينما جلس (نورث) في غرفة التحكم التي شهدت زيارات متكررة من جانب كوبريك ليدلي باقتراحاته حول الموسيقى التي ألفها (نورث). شعر الملحن بأن المقدمة التي ألفها لاستبدال معزوفة "هكذا قال زرادشت" قد لا تنال إعجاب كوبريك مع أنه حاول التركيز على الطبيعة الدرامية في المقطوعة التي كتبها لتتساوى مع اللحن المسجل.

أنجز (نورث) تأليف وتسجيل ٤٥ دقيقة من الموسيقى خلال أسبوعين ثم أجرى بعض التعديلات على هذه المواقف الموسيقية ريثما يستطيع رؤية توازن الفيلم مع الموسيقى. لكن كوبريك اتصل بـــ (نورث) هاتفيا واقترح مزيدا من التغييرات الإضافية. وانتظر (نورث) أحد عشر يوم لرؤية الفيلم كي يستعد لعملية تسجيل ثانية في بداية شهر شباط، لكن كوبريك عاود الاتصال به ليخبره عن عدم رغبته بإضافة الموسيقى لأنه سيستعمل بعض المؤثرات الصوتية للبقية الباقية من الفيلم. استغرب (نورث) اقتراح كوبريك وأخبره عن استعداده لتنفيذ رغباته بينما يكون (نورث) متواجدا في استوديوهات MGM بلوس أنجلوس. وعبر عن أمله بتأليف مزيد من الموسيقى للفيلم عند عودته للولايات المتحدة وظل على هذا النحو بانتظار الرد من كوبريك.

بعد إنجاز التصوير الرئيسي تم تكريس معظم أيام عام ١٩٦٧ لإكمال المؤثرات الخاصة الهائلة ودمجها بالفيلم. وقد استغرق إنجاز ٢٠٥ لقطة من المؤثرات الخاصة في فترة ١٨ شهر تقريبا بحيث شكلت هذه المؤثرات نصف مشاهد الفيلم تقريبا واستنفذت حوالي ٦,٥٠٠,٠٠٠ دولار من الميزانية الأصلية المرصودة للفيلم والبالغة ١٠,٥٠٠,٠٠٠ دولار. كما استغرق العمل في تجارب الألوان شهورا عديدة من أجل المشاهد التي صورتها وحدة التصوير الخارجي لبعض المناظر في (هيبريد) باسكتلندا و(وادي الآثار) بأريزونا وتحويل تلك المشاهد إلى بانوراما من العوالم التي شاهدها (باومان) بعد خروجه من البوابة النجمية. أراد كوبريك المحافظة على نتيجة فوتوغرافية متساوية فطلب حفظ المواد الفيلمية غير المظهرة في عبوات خاصة كي يتم تظهير نجاتيف كل اللقطات بنفس المحلول الكيميائي المستعمل في باقي اللقطات، وهذا يعني أنه تعين على كوبريك الانتظار مدة سنة كاملة ليرى نجاح هذه العملية. وقد جرى تصوير ١٦٠٠٠ لقطة منفصلة لصنع ٢٠٥ من المؤثرات الخاصة. أما الطفل النجمي الذي ظهر في خاتمة الفيلم كان من صنع النحاتة (ليز مور) واستغرق تصوير هذا المشهد لوحده ثماني ساعات.

أما بالنسبة لعملية المونتاج الشاقة في فيلم "٢٠٠١"، رشح كوبريك (راي لاف جوي)، مساعد فني المونتاج (أنتوني هارفي) في فيلم "**الدكتور سترينجلاف**" لأن كوبريك شعر أنه حان الوقت بالنسبة لـ (هارفي) كي ينتقل إلى عمل الإخراج بدلا من المونتاج. التفت كوبريك إلى (هارفي) خلال إحدى الاستراحات وقال له: "هل تعلم يا توني .. لقد أصبح العمل معك مستحيلا .. من الأفضل لك أن تغادر المكان وتتجه للإخراج قبل أن تثير جنوني." ثم أعطى نصا سينمائيا لـ (هارفي) واقترح عليه أن يفكر بإخراجه. لم يتحقق هذا المشروع لكن (هارفي) كان يستعد لبدء رحلته الخاصة في عالم الإخراج.

بعد قضاء استراحة طويلة على ظهر قارب محمّل بالموز باتجاه البحر الكاريبي وبعيدا عن مشاق المونتاج في فيلم "**الدكتور سترينجلاف**"، عاد (هارفي) بعد شهرين إلى نيويورك ليبحث مع كوبريك مشروع فيلمه الجديد عن الخيال العلمي. وذهب (هارفي) خلال وجوده في المدينة لحضور مسرحية "**الرجل الهولندي**" للمؤلف المسرحي (لو روا جونز) في مسرح (تشيري لين) فوجد أنه وجد ضالته وقرر إخراج فيلمه الأول اقتباسا عن ذلك العمل المسرحي.

بدأت عملية المونتاج الشاقة في فيلم "٢٠٠١" في مختبرات الاستوديو حيث استمر فني المونتاج الأول (راي لاف جوي) وأعضاء فريقه بتصنيف الكم الهائل من اللقطات التي تراكمت خلال عملية الإنتاج. أشرف كوبريك بنفسه على العمل في غرفة المونتاج في الوقت الذي يعد فيه (لاف جوي) جداول اللقطات المختارة كي يحدد كوبريك بداية ونهاية كل لقطة، وهي عكس الطريقة المتبعة في هوليوود في مونتاج الأفلام بإعداد المونتاج الأول خلال عملية التصوير قبل الجلوس مع المخرج لاستخراج المونتاج النهائي. كان العمل في فيلم "٢٠٠١" تمليه غنائية الصور وليس الوتيرة الدرامية التي يفرضها العمل في الأفلام التجارية. وقد جرى حذف مشاهد عديدة كان الغرض منها الانتقال بين مشهد وآخر.

صور كوبريك بعض المشاهد حول الحياة العائلية والاجتماعية على القاعدة القمرية التي عرضت على الدكتور (فلويد) خلال زيارته لتلك القاعدة. تم تصوير أحد هذه المشاهد في غرفة زرقاء فيها بركة دائرية وأرضها مكسوة بالعشب الاصطناعي. شاهد الدكتور (فلويد) خلال جولته مجموعة من الفتيات – بنات العمال في القاعدة القمرية – ترسمن على المناصب الخاصة بالرسم الزيتي. كانت ابنتا كوبريك (آنيا) و(كاثرينا) ضمن باقي الفتيات الأخريات اللاتي ظهرن في هذا المشهد. وكانت الفتاتان تقلدان والدتهما (كريستيان). لكن المشهد حذف خلال عملية المونتاج، بينما بقيت (فيفيان)، ابنة كوبريك البالغة من العمر ست سنوات، في الفيلم لتلعب دور ابنة الدكتور (فلويد) وظهرت فقط في شاشة هاتف مرئي.

اضطر كوبريك إلى حذف مشاهد عديدة من الفيلم بعد عرض مقاطع منه على مديد MGM في كاليفورنيا بهدف اختصار المدة الزمنية الطويلة للفيلم. ومن بين المشاهد التي حذفها كوبريك، المقدمة التي يدلي فيها الخبراء برأيهم حول الوجود المحتمل للمخلوقات الفضائية. كما حذف السرد الصوتي المخصص لشرح العديد من الجوانب العلمية والمفاهيم الفلسفية الواردة في الفيلم بغرض إعطاء الزخم اللازم للمؤثرات البصرية. لذلك أصبح فيلم "**أوديسا الفضاء**" نوعا جديدا من الأفلام الروائية التي يغيب عنها الراوي لسرد بعض الأحداث والإيضاحات.

بعد إنجاز (أليكس نورث) لتأليف موسيقى الفيلم، استمع إليها كوبريك مليا وقرر الاستغناء عن كل ما ألفه (نورث). لقد تأثر كوبريك جدا بالموسيقى الكلاسيكية التي خصصها سابقا لمرافقة الاستعراض اليومي للقطات التي يجري تصويرها وقد غطت هذه

الموسيقى المسجلة مسبقا تشكيلة معزوفات أصلية من موسيقى الفالس في القرن التاسع عشر إلى طليعة الأعمال الموسيقية المجردة في القرن العشرين. واختار كوبريك مقطوعة "الدانوب الأزرق" لـــ (يوهان شتراوس) للتعبير عن شاعرية الرحلة الفضائية في الفيلم. كما أن اختياره لمعزوفة "هكذا قال زرادشت" كان محاكاة لرائعة (فريدريك نيتشه) كي يغني المغزى الفلسفي للفيلم، بما أن الفكرة الموسيقية البطولية التي ألفها (ريتشارد شتراوس) تردد صدى حكاية (نيتشه) عن الوحي الإلهي.

لقد استحضر كوبريك أعمال بعض مشاهير الموسيقيين أمثال (خاشاتوريان) و(ليفيتي) و(شتراوس) إلى مسامع جيل جديد من المشاهدين وجدد بذلك تعريف مفهوم تأليف موسيقى الأفلام السينمائية. إن أسلوب كوبريك في استعمال قطع موسيقية موجودة أصلا ومن تلحين موسيقيين معروفين في فيلم "٢٠٠١" ترك بصمته على أفلام عديدة ومتنوعة مثل "**القيامة الآن**" و"**الفصول الأربعة**".

لم يقدم ستانلي كوبريك على إعلام (أليكس نورث) بأنه صرف النظر عن جهوده المضنية في تأليف الموسيقى الكاملة للفيلم. فبعد أن غادر (نورث) لندن في شهر شباط لم يتلق أي خبر من كوبريك أو أي شيء يتعلق بالموسيقى التي ألفها لفيلم "٢٠٠١". لكن الملحن تلقى هذا النبأ الحزين عندما شاهد عرضا خاصا للفيلم المنجز قبل فترة وجيزة من إصداره. ويقول بعض أصدقاء (نورث) أنه انهار نتيجة لهذا التجاهل الفظيع من جانب كوبريك، مع أن (نورث) لم يشر أبدا إلى هذه التجربة المريرة في تصريحاته لوسائل الإعلام.

بعد إصدار فيلم "٢٠٠١" قال (أليكس نورث) لـــ (إيروين بازيلون) حول كتابه الذي يحمل عنوان "ملاحظات حول تعلم تأليف موسيقى الأفلام" أن كوبريك استأجر في الأصل ملحنا آخرا ليؤلف موسيقى "٢٠٠١" وأن هذا الموسيقي الذي لم يعلن كوبريك عن اسمه استعمل السيمفونية الثالثة لـــ (غوستاف ماهلر) التي كان كوبريك ينوي إدخالها في فيلمه. "ثم اتصل بي ستانلي في فندق شيلسي بنيويورك وطلب مني الحضور كي أعمل على تأليف موسيقى جديدة لفيلمه. وقد أنجزت نصف هذه المهمة. لقد أصبت بإحباط شديد. لقد أرهقت نفسي بشكل يفوق الوصف لإنجاز العمل على أكمل وجه. كان الأمر بالنسبة لي فرصة عظيمة لتأليف موسيقى في فيلم لا يحتوي على شيء من المؤثرات الصوتية."

"لقد ألفت حوالي ٥٠ دقيقة من الموسيقى خلال ثلاثة أسابيع وقد نال الإرهاق من جسدي وانتابتني نوبات من التشنج العضلي نتيجة العمل المتواصل في هذه المهمة لدرجة أنني اضطررت للذهاب إلى الاستوديو بواسطة سيارة الإسعاف. ومع ذلك أشعر بالرضى والسعادة على العمل الذي أنجزته وأستطيع القول أن المخرج يشعر بالارتباك إذا لجأ لاستعمال موسيقى مؤقتة ريثما يجري تأليف موسيقى خاصة بفيلمه. وستكون النتيجة أنه لن يتمكن أبدا من الانسجام مع موسيقى أخرى."

لقد ظلت تلك الموسيقى التي ألفها (أليكس نورث) مغمورة طوال ٢٥ سنة قبل أن تظهر إلى العلن بتسجيل جديد على يد ملحن الموسيقى السينمائية (جيري غولد سميث") ففي عام ١٩٩٣ أصدرت فرقة (فاريس ساراباند) التسجيل الأول للموسيقى التي كتبها (نورث) وعزفتها فرقة (أوركسترا السيمفونية الوطنية) بقيادة الموسيقار (غولد سميث) تكريما لـــ (نورث) بعد وفاته.

كان (غولد سميث) من المعجبين بأعمال (نورث) وانتقص من شأن أسلوب كوبريك في إدخال الموسيقى في فيلمه "٢٠٠١". وقال (غولد سميث) لـــ (توني توماس): "أذكر أني شاهدت فيلم كوبريك '٢٠٠١: **أوديسا الفضاء**' واقشعر بدني للاستعمال الرديء للموسيقى فيه. ثم سمعت الموسيقى التي ألفها أليكس نورث لهذا الفيلم والتي أسقطها كوبريك من اعتباره وأعتقد أن الموسيقى التي استعاض بها كوبريك في الفيلم كانت سخيفة. أعلم بأن الفيلم كان ناجحا، لكن لو استعمل كوبريك الموسيقى التي ألفها نورث لأخذ فيلمه بعدا عظيما ولحقق نجاحا أكبر. فاستعمال فالس 'الدانوب الأزرق' كان ممتعا للوهلة الأولى لكن سرعان ما ينصرف انتباه المرء عنها لأنها لحن موسيقي مألوف لدى الجميع ولا يمت بصلة للناحية البصرية في الفيلم. أما موسيقى الفالس التي ألفها نورث كانت ستضفي أثرا رائعا على الفيلم. إن إقحام الموسيقى في أي فيلم يعتبر خطأ فادحا وبرأيي أن '٢٠٠١' أفسدته الموسيقى التي اختارها كوبريك لأن هذا الاختيار لم يكن في محله ولم تعبر تلك المعزوفات عن فحوى الفيلم أو أي من مشاهده لأنها لا تمت بصلة لموضوع الفيلم أصلا. وأكرر نظريتي في هذا السياق بأن تأليف الموسيقى للأفلام السينمائية هي بمثابة قطعة من القماش يجب أن تفصل حسب الفيلم."

في شباط ١٩٦٨ قامر كوبريك بموهبته باعتباره لاعب شطرنج وبوكر وواحد من مضاربي سوق البورصة واشترى ٥٠٠ سهم من أسهم MGM بسعر ٢٠٥٠٠ دولار لاعتقاده أن فيلم "٢٠٠١" سيحقق إيرادات جيدة في شباك التذاكر.

بعد أربع سنوات من لقائه بـ (آرثر سي. كلارك) في مطعم (تريدر فيكس) وبالتحديد في شهر آذار ١٩٦٨، استعرض كوبريك النسخة المكتملة من فيلمه "٢٠٠١" وأعد نفسه لرد فعل الجمهور حول الفيلم.

وفي ربيع ذلك العام، وافق كوبريك أخيرا على منح الإذن لـ (كلارك) لنشر الرواية في نفس الوقت الذي أصدر فيه فيلمه "٢٠٠١: **أوديسا الفضاء**" على المستوى الوطني. عاد (سكوت ميريدث) إلى (هيلين ماير) في دار نشر "ديل" لكنها لم تبد أي اهتمام بنشر الكتاب بسبب المشكلة التي حصلت في تموز ١٩٦٦. لكن (سكوت ميريدث) تمكن ن بيع الرواية لـ (سيدني كرامر) من (المكتبة الأمريكية الجديدة) بسعر ١٣٠ ألف دولار.

ازدادت مخاوف MGM حول مستقبل فيلم "٢٠٠١". جرى ترتيب عرض خاص للفيلم حيث وجه (ميريدث) الدعوة لـ (كرامر) لمشاهدة الفيلم. لكن (كرامر) لم يستوعب ماذا عساه أن يفعل مع فيلم كهذا واستفسر من (ميريدث) عن الموضوع بعد انتهاء العرض، فرد (ميريدث) على تساؤله وقال له أن الفيلم والرواية سيصبحان من الأعمال الكلاسيكية. وافق (كرامر) على شراء الكتاب وقال لـ (ميريدث): "حسنا .. سأشتري الرواية بناء على نصيحتك فقط لأني في الحقيقة لا أعرف عن أي شيء يتحدث هذا الفيلم." مع أن قيمة الصفقة كانت أقل من السعر الذي حصل عليه (ميريدث) سابقا من الناشر (ديل)، التي استكفت فيما بعد عن شراء الرواية بسبب تلكؤ كوبريك في توقيع العقد المحرر بهذا الخصوص.

نشرت رواية "٢٠٠١: **أوديسا الفضاء**" في شهر تموز ١٩٦٨ ووجه (آرثر سي. كلارك) إهداء هذا الكتاب إلى "ستانلي". لكن الكتاب في الواقع ليس عملا روائيا عن الفيلم، كما أن الفيلم نفسه غير مقتبس بشكل مباشر عن الرواية لأن كوبريك استخدم النسخة المطورة والمعدلة أثناء إنتاج الفيلم في صياغة السيناريو حيث استعمل في صوره العلاقة الرمزية والمجردة لكلمات (كلارك) الواردة في الرواية. بمعنى آخر، فإن الفيلم عبارة عن تجربة بصرية بينما تقدم الرواية التفاصيل للقارئ عبر البنية النثرية الجزلة التي ألفها (كلارك). لذلك تعتبر الرواية بمثابة الدليل الذي يرشد المتفرج لفك رموز الصور الرمزية والمجردة التي صنعها كوبريك في فيلمه، لاسيما أن العديد اعتبر رواية (كلارك) مفتاحا لفهم معنى "المنليث" (المسلة الحجرية) ورحلة (باومان) عبر البوابة النجمية. ويمكن القول أن الرواية والفيلم عملان يكمل واحدهما الآخر، خصوصا أن الكثيرين رأوا بأن الفيلم

يستخلص معلومات كثيرة من الكتاب ويصيغها في قالب بصري خاص. وقد اعتاد (آرثر سي. كلارك) على ترديد النصيحة التالية على مسامع الآخرين "كنت أقول للجميع "اقرؤوا الكتاب ثم شاهدوا الفيلم، وكرروا ذلك بين الحين والآخر."" ومن الجدير بالذكر أن رواية "٢٠٠١" حققت مبيعات أولية وصلت إلى أربع ملايين نسخة واقتسم (كلارك) وكوبريك الأرباح بنسبة ٦٠% و٤٠% حسب الاتفاق الموقع بينهما.

أصدر كوبريك فيلمه "٢٠٠١: **أوديسا الفضاء**" في ٣ نيسان ١٩٦٨ ليشاهده أهالي نيويورك بعد انتظار دام طويلا. وقد صادف إصدار الفيلم نزعة جديدة ظهرت في أمريكا للتوجه نحو موسيقى الروك وانتشار العقاقير المنبهة والاحتجاجات الواسعة ضد الحرب في فيتنام.

ثم قام كوبريك في ٥ نيسان بحذف ١٧ دقيقة من نسخة الفيلم الأصلية التي بلغت مدتها ١٥٦ دقيقة والتي جرى عرضها لرجال الإعلام ونقاد السينما في الولايات المتحدة. وقد نفذ كوبريك هذا المونتاج في مدينة نيويورك بعد أن عاد إليها من إنجلترا عابرا المحيط الأطلسي على متن السفينة (الملكة اليزابيث) حيث حول أحد أجنحة السفينة إلى غرفة مونتاج. تابع كوبريك عملية المونتاج إلى أن رست السفينة في رصيف ميناء نيويورك حذف خلالها ١٧ دقيقة من نسخة الفيلم الأصلية. وخلال عرض الفيلم الذي خصص لرجال الصحافة ونقاد السينما لم يتوقف كوبريك عن التجول بين مقاعد الصالة ليراقب ردود فعل الحضور ويستشف من تعابير وجوه المتفرجين ما هي المواقف التي قد تبعث على الضجر في الفيلم. وشعر كوبريك أن الوقت لم يسعفه لإجراء المونتاج المناسب، لكن النتيجة التي استخلصها من ردود فعل الجمهور الذي حضر العرض الخاص لفيلم "٢٠٠١" ساعدته على تحديد المواضع التي ينبغي حذفها من النسخة الأصلية التي بلغت مدتها ١٥٦ دقيقة. ويذكر (روجر كاراس): "جلس ستانلي طوال تلك الليلة يقتطع بعض اللقطات من الفيلم في عملية مونتاج جديدة أجراها في مبنى MGM الكائن في الشارع السادس. وحذف حوالي ٣٠ لقطة من مشاهد مختلفة كان مجموعها ١٧ دقيقة. وقد جرى الحذف من مشهد فجر الإنسان وسفينة الفضاء أوريون – ٣ والمحطة الفضائية – ٥ والتمارين الرياضية داخل الكبسولة النابذة وانفصال حجرة بول عن ديسكفري. كما حذف ستانلي أيضا وصلة كاملة من اللقطات في مشهد المحطة الفضائية التي تعرض ساحة القرية الفضائية في تلك المحطة والمحلات التجارية الموجودة فيها وملعب يلهو فيه

الأطفال. وقلص أيضا المشهد الذي 'يتنفس' فيه غاري لوكوود خارج السفينة الفضائية قبل أن يجري قتله على يد الكومبيوتر هال." ومن بين المشاهد التي حذفها كوبريك هناك أيضا اللقطة التي يعطل فيها الكومبيوتر (هال) جهاز اللاسلكي الموجود مع (بول) قبل أن يضع حدا لحياته، كما حذف لقطة أخرى تعرض (ديف باومان) يبحث في الممر عن جهاز إرسال هوائي احتياطي. لكن كوبريك أضاف لقطة مدتها ثانية واحدة كانت عبارة عن ارتجاع عن (المنليث) في المشهد الذي يكتشف فيه (مراقب القمر) بأن قطعة العظم يمكن استعمالها كسلاح وأداة في نفس الوقت وذلك بهدف الوصل بين الطاقة الكامنة في المسلة الحجرية والمركبة (ديسكفري).

افتتح الفيلم عرضه في هوليوود في نفس اليوم من العرض الخاص الذي تم تخصيصه لرجال الصحافة والنقاد السينمائيين. وقد حاول كوبريك أن يبرز أمام الصحفيين أن فيلمه "٢٠٠١" ليس فيلما تجاريا عن الخيال العلمي. وقال لـــ (هنري تي. سايمون) من صحيفة نيوزويك: "لا أعتبر '٢٠٠١' كفيلم بسيط عن الخيال العلمي. بالطبع إن الخيال العلمي مجال يقره الجميع لكن العمل في هذا الميدان اتسم برداءة تنفيذ المؤثرات البصرية والتركيز على إبراز الوحوش الفضائية الغريبة. لكن '٢٠٠١' ليس بفيلم عن الخيال العلمي من حيث مدلول الكلمة." وقال (آرثر كلارك) لنفس المحرر: "لم يكن هناك شيء لم نتمكن من تنفيذه. فقد كان ستانلي يؤكد لي دوما 'إذا كان بإمكانك وصف الفكرة، فأنا على استعداد لصنعها سينمائيا.'"

تصدر العرض الأول لفيلم "٢٠٠١" في الأسبوع الأول من شهر نيسان ١٩٦٨ صالات السينما في واشنطن ونيويورك ولوس أنجلوس، حيث سنحت الفرصة أخيرا أمام الصحافة لإماطة اللثام عن مشروع كوبريك السري.

شاهد (كير دوليا) العرض الأول للفيلم في واشنطن عندما كان يقيم في فندق (ووترغيت). ويقول (دوليا) عن "٢٠٠١": "لقد بهرني الفيلم منذ بدايته في مشهد فجر الإنسان. كان مشهدا رائعا بكل المقاييس. لقد جعلني الفيلم أحبس أنفاسي. كنت أعلم مسبقا أني أمثل في فيلم عظيم قبل أن أرى نفسي على الشاشة. إن '٢٠٠١' هو أول أعظم أفلام الخيال العلمي."

إن المقالات النقدية المنشورة حول الفيلم أظهرت عدم استعداد نقاد السينما في تلك الفترة للتعامل مع هذا النمط الجديد من الأفلام الأمريكية. وصف (ستانلي كاوفمان) من

مجلة (الجمهورية الجديدة) فيلم "٢٠٠١" بأنه "فيلم ممل ويقضي على اهتمامنا بالبراعة الفنية لأن أسلوب كوبريك جعل هذه الناحية تبعث على الضجر. إن هوس كوبريك بالنواحي التكنولوجية، سواء فيما يتعلق بالسينما أو المستقبل، جعله يفقد الشعور بأهمية اهتمام المتفرجين." أما (آرثر شلسينغر) من مجلة (فوغ) قال عن فيلم "٢٠٠١": "إن طول الفيلم مبالغ فيه ويدّعي الأخلاقيات كما أنه غامض من الناحية الفكرية. أما الخاتمة، فإنها خاصة جدا وعميقة جدا أو سطحية للغاية كي يستوعبها المرء بشكل مباشر." ويضيف (بيتر ديفيس ديبل) من صحيفة (ويمنز وير) بتعليق لاذع على الفيلم "إن '٢٠٠١' ليس أسوأ الأفلام التي شاهدتها في حياتي، بل إنه ببساطة من أكثر الأفلام التي تبعث على الضجر." في نفس الوقت، علقت (ريناتا آدلر) من صحيفة نيويورك تايمز الشهيرة على "٢٠٠١" بقولها: "إن الفيلم يعج بمشاكله الخاصة وتوظيفه الزائد للون والفضاء كما أن تركيزه الفظيع على تفاصيل الخيال العلمي جعلته يتأرجح بين التنويم المغنطيسي والملل الرهيب."

كان انتقاد (بولين كائيل) شنيعا لكوبريك وفيلمه "٢٠٠١"، فكتبت: "إنه لأمر مسلٍ أن يفكر المرء بكوبريك كيف ينفذ الأعمال السخيفة التي يرغب بها من بناء الديكورات العملاقة في الخيال العلمي دون أن يعرف ماذا سيفعل بها. ويمكن القول أنه من أضخم أفلام الهواة بما في ذلك المشهد الإلزامي الذي يعرض فيه المخرج ابنته لتخبر والدها في الفيلم عن نوع الهدية التي ترغب بالحصول عليها. إنه فيلم غير إبداعي على الإطلاق." لقد أثار هذا الانتقاد اللاذع غضب وحنق كوبريك.

لكن هذه المقالات النقدية السلبية لم تثن الجمهور عن مشاهدة الفيلم. فقد اصطف الشبان دون الثلاثين من العمر في طوابير طويلة، كما يصطف الناس لدخول الكنيسة، بانتظار الحصول على التذاكر لدخول مسرح (كابيتول) ومشاهدة فيلم "٢٠٠١" . وبدأ الفيلم بتحطيم الأرقام القياسية في شباك التذاكر منذ اليوم الأول. وكان وقع الفيلم الروحي والديني على أطفال منطقة (مكالوهان) خياليا، حيث ظلوا محملقين في الشاشة حتى بعد انسدال الستائر وبعد أن اختتم الفيلم بمشهد ولادة (باومان) الجديدة. وفي أحد العروض اندفع شاب بين مقاعد المسرح عند ظهور مشهد البوابة النجمية واتجه نحو الشاشة وارتطم بها صارخاً "إني أرى الله". وقد ملأ دخان الماريجوانا العديد من المسارح التي غصت بالشبان واتسعت حدقاتهم وتحفزت عقولهم في النظر إلى صفاء القوة المنبعثة من الشاشة التي

تعرض هذه الرحلة الكونية الرائعة. وقال كوبريك لمجلة (رولينغ ستون): "كنت حاضرا في أحد اجتماعات MGM عندما قام أحد الموظفين بقراءة تقرير شفهي عن المهمة الموكلة إليه في الاستماع للملاحظات التي يتبادلها جمهور المشاهدين في أوقات الاستراحة في دور السينما. وحين سألوا هذا الموظف عن نوعية الأشخاص التي تأتي لمشاهدة فيلم ٢٠٠١، أخبرهم أن معظم المتفرجين من الزنوج ورجال الدين." وقد أثارت تلك الكلمات ارتباك قسم المبيعات التابع لـــ MGM . كان كوبريك سعيدا باهتمام الناس بالتجربة البصرية التي عرضها في فيلمه "٢٠٠١"، وعلق على ذلك: "إذا استطاع '٢٠٠١' تحريك أحاسيسك وعواطفك ونشاطك العقلي تحت عتبة الوعي مباشرة وميولك الميثولوجية أيضا، فإني أعتبر عندها الفيلم ناجحاً."

تناولت وسائل الإعلام المرئية والمسموعة والمطبوعة الآراء حول مغزى فيلم "٢٠٠١". وادعى أبناء الجيل الجديد أن "٢٠٠١" هو فيلمهم وأكدوا على ذلك في الأرقام الكبيرة التي رصدها شباك التذاكر في مناطقهم. وهذا الإقبال الفظيع لمشاهدة الفيلم جعل مديري MGM المشدوهين أصلا بسبب عدم فهمهم شيء من "٢٠٠١" يرون النور من خلال الإيرادات الضخمة التي يحققها الفيلم في شباك التذاكر.

مع أن جمهور المشاهدين دون الثلاثين من العمر أشادوا بالفيلم بسبب الطبيعة الغرائبية لمشاهد البوابة النجمية والتي تشبه الانفعالات التي يشعر بها مدمنو المخدرات، إلا أن كوبريك لم يقصد أبدا هذه الآثار الناجمة عن تعاطي تلك العقاقير. وقال كوبريك للـــ (رولينغ ستون): "أريد التأكيد بأني لم أقصد أبدا أن يمثل الفيلم رحلة كيميائية من المنبهات والعقاقير المخدرة. ولكن في نفس الوقت هناك علاقة بين رحلة الهذيان الناجمة عن تعاطي تلك العقاقير والتجربة العقلية المذهلة التي قد تحدث لدى الالتقاء بمخلوقات فضائية ذكية. في الحقيقة لم أحاول الانغماس في التجارب التي تحدثها المخدرات لأني لا أحب الأثر الذي تخلفه تلك العقاقير على من يجربها. فهؤلاء الناس تتطور لديهم حالة أستطيع وصفها بأنها حالة من الوهم في فهم الأشياء والانعزالية عن الكون. وهذه الظاهرة لا يستطيع الشخص الذي يتعاطى المخدرات أن يصفها بأية طريقة منطقية وإنما يعبرون عنها بالأحاسيس والمشاعر. هؤلاء الناس تبدو عليهم أمارات السعادة والسرور والرضى من الحالة العقلية التي يصلون إليها، ولكن في نفس الوقت يبدو أنهم غير مدركين أبدا للحقيقة بأن هذه الحالة الفكرية تحرمهم من تحقيق الانتقاد الذاتي الذي يعد بالطبع أمراً أساسياً

وجوهرياً بالنسبة للفنان. إن الانغماس بكل ما يراه المرء أو يفكر به والاعتقاد بأن الأفكار التي تجول في ذهنه لها خصائصها الكونية الخاصة بها أمر في غاية الخطورة. وأعتقد بأن من ليس لديه الاهتمام في أن يصبح فنانا في يوم من الأيام، فإن هذا الوهم في فهم الأمور سيكون ممتعا ولكن بالنسبة لي شخصيا، فإن ذلك مصدر سعادة سيرافقني طالما أني مهتم بصنع الأفلام السينمائية."

أصبح إصدار فيلم "٢٠٠١" بارزا في الستينيات حيث دار النقاش والحديث في حفلات الكوكتيل واللقاءات الاجتماعية حول محاولة فهم واستيعاب معنى المنليث (المسلة الحجرية) والمغزى من الطبيعة الرمزية والمجردة للفيلم. وفي نفس الوقت ثار الجدل العنيف في الصحف الصادرة في كافة أرجاء الولايات المتحدة عبر رسائل القراء ممن شاهدوا الفيلم والتي نشرتها تلك الصحف في زوايا خصصت لهذا الغرض بالتحديد. أثنى كثير من الناس على فيلم كوبريك الجديد والجريء، بينما طالب البعض الآخر باسترداد قيمة التذاكر التي دفعوها لمشاهدة فيلم كهذا. وقد وجه فتى في الرابعة عشرة من عمره رسالة لكوبريك نشرتها إحدى الصحف يطلب التوجيه والإرشاد من كوبريك كي يصبح صانع أفلام، بينما طلب مراهق آخر رسالة توصية من كوبريك تخوله الانضمام لنقابة المصورين، ووصف شاب آخر ملحمته الفضائية الشخصية وطلب من المخرج أن يصنع فيلمه التالي بالاستناد إلى مشهد الطفل النجمي والشبه الذي يحمله بالمرسل نفسه.

واجه كوبريك استفسارات متكررة حول مغزى فيلمه الذي أنتجه بالأساس كتجربة بصرية. وقال كوبريك لمجلة (رولينغ ستون): "من الناحية النفسية العميقة فإن حبكة الفيلم ترمز إلى البحث عن الله ويسلم في النهاية بما هو أقل من التعريف العلمي لله. ويمكن القول بأن الفيلم يدور حول هذا المفهوم الميتافيزيقي والتركيز على المشاعر الحقيقية والواقعية التي كانت ضرورية لتقليل المقاومة المتأصلة في الإنسان ضد هذا المفهوم الشعري."

رائد الفضاء الروسي (أليكسي ليونوف)- أول إنسان يسير في الفضاء- شاهد الفيلم وعلق عليه بقوله: "أشعر الآن بأني ذهبت إلى الفضاء مرتين." كما شاهد "٢٠٠١" رائد الفضاء الأمريكي (نيل آرمسترونغ) قبل القيام برحلته التاريخية إلى القمر والسير على سطحه وقال: "إنه إنتاج سينمائي رائع وتميز بتصوير أدق تفاصيل ظروف الرحلات الفضائية وكانت المؤثرات البصرية فيه في منتهى البراعة." أفراد طاقم أبولو (٨)، (فرانك

بورمان) و(جيمس لافل) و(ويليام آنديرس) شاهدوا الفيلم أيضا قبل انطلاق مهمتهم الفضائية في شهر كانون الأول ١٩٦٨. وقال (آنديرس) مازحا: "أذكر حين مشاهدتي للفيلم خطرت لي فكرة الإعلان عن عثورنا على منليث خلال رحلة أبولو التي سنقوم بها."

(هاري ستيرنبرغ)، أستاذ (كريستيان كوبريك) في الرسم، الذي افتخر باقتناء بورتريه أصلية التقطها له ستانلي كوبريك، ذهب لمشاهدة الفيلم بصحبة المخرج نفسه. "إن الناحية الإبداعية في تفكير هذا الشخص شيء رائع ومميز. وأستطيع القول بأنه فيلم قوي جدا ومقنع جدا وعاطفي جدا. لقد وظف كوبريك كل إمكانيته في هذا الفيلم. وبعد أن شاهدت '٢٠٠١' كنت فخورا جدا لأني صافحت مخرج الفيلم."

على صعيد أخر كانت ردود الفعل على المستوى العالمي إيجابية ومشجعة. بعث المخرجان الإيطاليان (فرانكو زيفيريللي) و(فيديريكو فيلليني) ببرقيات تهنئة لزميلهما المخرج الأمريكي على إنجازه الرائع. وظهرت ردود فعل مماثلة في فرنسا واليابان والاتحاد السوفيتي. كان فيلم "٢٠٠١" عالميا في التواصل بواسطة الصور والصوت وليس بالاعتماد على اللغة.

بدأ (فيلليني) وكوبريك بتبادل الرسائل للتعبير عن إعجاب الواحد منهما بأفلام الآخر. وقال (فيلليني) لاحقا لـــ (شارلوت شاندلر) بأن كوبريك "كان قادرا على جعلي أصدق ما أرى مهما كان ذلك خياليا .. أعتقد بأن كوبريك مخرج عظيم يتمتع ببصيرته الخاصة به وبأمانته في العمل. إن الشيء الذي يثير إعجابي بكوبريك هو مقدرته على صنع الأفلام في أي وقت يشاء." وجد (فيلليني)، الذي يعتبر مايسترو الأحلام، بأن موت الكومبيوتر (هال) يبعث على الحزن والأسى. وصنف (فيلليني) فيلم "٢٠٠١" في عدد مجلة (الرؤية والصوت) الصادر عام ١٩٩٢ ضمن انتخاب المخرج الدولي بين أفضل عشرة أفلام مفضلة لديه.

قال المخرج الإيطالي (مايكل أنجلو أنتنيوني) لـــ (تشارلز توماس ساموبلز): "أنا معجب بالتكنولوجيا. إن النظرة الخارجية إلى داخل الكمبيوتر أمر رائع، ولا أقصد بذلك طريقة أداء الكومبيوتر فحسب، بل طريقة صنعه أيضا لأنها في حد ذاتها عملية في غاية الروعة والجمال. إذا شرحنا جسم الإنسان نجد أنه يصبح منفرا بعكس الكومبيوتر إذا قمنا بتفكيكه يبقى جميلا. وأفضل ما في '٢٠٠١' الآلات لأنها رائعة وخلابة أكثر من الأشكال الآدمية السخيفة."

من جانبه قال المخرج (جون بورمان): "عندما انخفضت شعبية أفلام الغرب الأمريكي في الستينيات، اتجهت القصص الأسطورية إلى أفلام الجاسوسية وعندما استهلك هذا النمط، تحول الاهتمام إلى أفلام الخيال العلمي، وبالتحديد على يد ستانلي كوبريك في فيلمه '٢٠٠١'. فقد أعاد الأسطورة بكل نواحيها الغامضة وأمجادها إلى الشاشة من جديد."

لكن شركة IBM ، الشركة الرائدة في صناعة الكومبيوتر، لم تكن راضية عن فيلم يصور جهاز كومبيوتر يقوم بقتل الناس. أزال كوبريك شعار IBM من القطع والمعدات الموجودة في ديكور التصوير ولكن ظلت بعض شعارات IBM ظاهرة على لوحات التحكم في المركبة (ديسكفري)، وهذا ما أثار حفيظة إدارة شركة الكومبيوتر الشهيرة ونصحت موظفيها بعدم مشاهدة الفيلم.

من ناحية ثانية، تجاهلت أكاديمية الصور المتحركة والعلوم فيلم "٢٠٠١" تجاهلا فظيعا ولم ترشحه لأفضل فيلم وإنما رشحته فقط لأفضل مخرج وأفضل سيناريو بقلم كوبريك و(آرثر سي. كلارك) وأفضل مؤثرات بصرية. لكن جائزة الأوسكار الوحيدة التي حصل عليها الفيلم كانت عن المؤثرات البصرية الخاصة. قدم كوبريك اسمه فقط لهذه الأكاديمية على أنه المشرف الأول على المؤثرات البصرية في "٢٠٠١"، لذلك منحت جائزة الأوسكار باسم ستانلي كوبريك، ولم تشر هذه الجائزة إلى أسماء فريق المؤثرات الخاصة (والي فيفرز) و(توم هاورد) و(دوغلاس ترمبل) و(كون بيدرسون).

حضر (آرثر كلارك) حفل توزيع جوائز الأوسكار وشاهد (ميل بروكس) يستلم جائزة الأوسكار عن أفضل سيناريو لفيلم "**المنتجون**". وقال (كلارك): "لقد مزقت أفضل خطاب شكر كتبته في حياتي لأن الفرصة لم تتح لي لقراءته. وعندما التقيت بميل بروكس بعد عدة سنوات قلت له بنبرة غاضبة 'ميل .. لقد سرقت أوسكاري'. فرد 'إنك عبقري'." هدئ غضب (كلارك) لهذا المديح. في الحقيقة أن (كلارك) استاء بشكل خاص من لجنة تحكيم الأوسكار لمنحها تمثال الشرف لفيلم "**كوكب القرود**" عن الإنجاز العظيم الذي حققه الفيلم في المكياج الرائع. وعلق (كلارك) على ذلك بطريقة تهكمية "لم يحظى '٢٠٠١' بجائزة الأوسكار عن أفضل مكياج لأن لجنة التحكيم لم تدرك بأن القرود التي ظهرت في الفيلم كانوا ممثلين متنكرين بهيئة القرود .."

عرض فيلم "٢٠٠١" في مهرجان موسكو السينمائي. استطاع رئيس الجمعية السينمائية الأمريكية (جاك فالينتي) أن يتدبر إذن لمدير MGM (إدغار برنغمان) للسفر إلى روسيا بطائرته الخاصة بشرط أن يتوقف في استوكهولم حيث سيقود طائرته من هناك طيارون سوفييت باتجاه موسكو. وعندما وصل (برنغمان) إلى العاصمة السوفيتية تباهى أنه هو الذي حصل على الإذن وليس (فالينتي). فقد أرسل (برنغمان) برقية إلى وزير الخارجية السوفيتي (كوسيغن) ذكر فيها "سأشاهد العرض". وذلك حسبما أفاد به كوبريك لـ (جويس هابر) المحرر في جريدة لوس أنجلوس تايمز وأضاف: "كان حريٌ ببرنغمان أن لا يضيف تكاليف الرحلة إلى ميزانية الفيلم."

في ٢٠ تموز ١٩٦٩ كان (كير دوليا) يعمل في فيلم يجري تصويره في جزر الباهاما عندما تلقى مكالمة هاتفية من وكيله ليخبره أن محطة CBS للأخبار تريده من أجل قصة إنسانية ضمن تغطية هذه المحطة الأخبارية لأول عملية سير يقوم بها البشر على سطح القمر. فقد هبطت المركبة الفضائية أبولو على القمر وكان أمام رائد الفضاء (نيل آرمسترونغ) ست ساعات كي يخرج من المركبة وتطأ قدمه سطح القمر في خطوة يسجلها التاريخ. وأرسلت له محطة CBS طائرة نفاثة صغيرة نوع (لير) لتنقل (كير دوليا) إلى استوديو المحطة في نيويورك، حيث كان (هاري ريزنر) بانتظار وصوله. كما أحضرت شبكة الأخبار CBS (باستر كراب) الذي لعب دور (فلاش غوردون) في المسلسل السينمائي. كانت الفكرة إجراء حديث مع آخر الممثلين الذين لعبوا أدوار رواد الفضاء حول أول رجل يسير على سطح القمر. تبدلت مهمة أبولو واختصرت أربع ساعات من الانتظار كما كان مقررا في الأصل وأعطت (نيل آرمسترونغ) إشارة البدء كي يقوم بعملية السير على سطح القمر. ويذكر (كير دوليا): "بالكاد أجرت المحطة معي المقابلة المقترحة عندما صاح أحدهم فجأة "إنه يخرج من المركبة". فتوجهت مباشرة إلى غرفة التحكم في CBS ووجدت أن آرثر سي. كلارك يجلس بجانبي وشاهدنا سوية أول إنسان تطأ قدمه سطح القمر. وأذكر أن عينا كلارك اغرورقتا بالدموع لهذا المنظر التاريخي."

إن تعاون كوبريك مع (آرثر سي. كلارك) نتج عنه أحد أهم أفلامه. وكان أثر (كلارك) على مشروع كوبريك كبيراً جدا وقال كوبريك عن ذلك: "إن مقدرة آرثر على إضفاء التأثير على محيط ميت أو ضباب ذكي فريدة من نوعها. إن عقله يزخر بالخيال الخصب والذكاء والمعرفة والفضول الذي يكشف خبايا أمور كثيرة." وعلق (روجر

كاراس) على التعاون الذي جرى بين كوبريك و(كلارك) بقوله لـ (بيرز بيزوني): "إن ذات آرثر عظيمة وتحتل مكانها المناسب في ظل الإنجازات الكثيرة التي حققها. وقد أطلق عليه في السابق هذا اللقب 'الذات'. لكنه يحب التفاخر بأعماله وأعتقد بأن هذه ميزة حسنة. أرى الآن بأن غرور آرثر لم يتأثر طوال حياته سوى أمام ستانلي لكني أعتقد لأن ستانلي نفسه كان متأثرا ومعجبا بآرثر. وعندما اجتمع الرجلان وتبادلا الأفكار فيما بينهما كان الأمر يشبه مبارزة فكرية."

كانت إيرادات شباك التذاكر خلال ثلاثين يوما من إصدار الفيلم قليلة نوعا ما. كما أن الحجوزات المسبقة لدخول المسارح ودور السينما لمشاهدة الفيلم كانت قليلة أيضا. استأجر فريق الإنتاج في "٢٠٠١" (ريتشارد ماكينا) من أجل تصميم سلسلة من الرسومات الفضائية لذلك تم استخدام إحدى لوحاته التي تصور المحطة الفضائية في الحملة الإعلانية للفيلم. أطلقت MGM حملة ترويجية لـ "٢٠٠١" على أنه فيلم ترفيهي كبير للعائلات مع أن جمهور مشاهدي الفيلم لم ينتموا إلى تلك الشريحة الاجتماعية. لقد تعرض (روبرت أوبريان) لضغوط كبيرة كي يسحب فيلم "٢٠٠١" لصالح فيلم آخر تتولى MGM إنتاجه في نفس الفترة ويحمل عنوان "**المحطة الجليدية زيبرا**"، خصوصا في ظل الديون التي ترتبت على MGM في نهاية ١٩٦٩ حيث وصلت إلى ٨٠ مليون دولار.

لكن في نهاية المطاف أصبح "٢٠٠١" أحد أنجح خمسة أفلام تولت MGM إنتاجها وتوزيعها. وبالإضافة إلى "٢٠٠١" كانت الأفلام الأربعة الأخرى هي: "**ذهب مع الريح**" و"**عراف آوز**" و"**الدكتور جيفاكو**" و"**لورنس العرب**". وقد عرضت بعض المسارح فيلم "٢٠٠١" لفترات طويلة وصلت إلى عامين، وتربع "٢٠٠١" قائمة أفلام MGM وظل يحتل مرتبة الصدارة منذ إصداره عام ١٩٦٨ ولغاية ١٩٧٢، وشكلت MGM مجموعة فيلمية أطلقت عليها اسم "الخرافيات الثلاث" ضمت "٢٠٠١" و"**الدكتور جيفاكو**" و"**ذهب مع الريح**".

أعيد إصدار "٢٠٠١: **أوديسا الفضاء**" في السبعينيات خمس مرات. وطلب كوبريك من (بوب غافني) الذي صور اللقطات الجوية لمشهد البوابة النجمية أن يكون ممثلا عن المخرج في المقابلات الصحفية. وفي حلول ١٩٧٣ وصلت الإيرادات المحلية من عرض فيلم "٢٠٠١" إلى ٢٠,٣٤٧,٠٠٠ دولار وبلغت حصيلة شباك التذاكر في الدول الأجنبية ٧,٥٠٠,٠٠٠ دولا في تموز ١٩٧٤. أما إجمالي إيرادات الفيلم في الولايات

المتحدة زادت عن ٢٥ مليون دولار، وفي السوق العالمية حقق "٢٠٠١" إيرادات قدرها ٤٠ مليون دولار.

في نيسان ١٩٧٣ عقدت (كلية شيروود التجريبية) دورة لدراسة أفلام ستانلي كوبريك وكان المشرف على تلك الدورة والد المخرج نفسه (جاك ل. كوبريك).

لقد أثر"٢٠٠١" على جيل كامل من صانعي الأفلام. (جيمس كاميرون)، الذي أخرج "**الغرباء**" و"**الهوة**" و"**المبيد -٢: يوم القيامة**"، شرح لأحد أكبر أعلام تأليف السيناريو (سيد فيلد) عن الأثر الكبير الذي تركه فيلم "٢٠٠١" في نفس المخرج عندما كان في الخامسة عشرة من عمره: "عندما شاهدت الفيلم أدركت أني أريد أن أصبح صانع أفلام. فقد أثر في الفيلم على عدة مستويات. ولم أعرف كيف استطاع إنتاج هذا الفيلم بكل ما فيه وهذا ما دفعني كي أتعلم صناعة الأفلام." (راي لاف جوي)، فني المونتاج الذي عمل في فيلم كوبريك "٢٠٠١"، عمل فيما بعد مع (كاميرون) في فيلمه "**الغرباء**" وقال عن ذلك: "إن '٢٠٠١' شجع جيم للعمل في مجال السينما. وقد التقيت بالعديد من الفنيين الأمريكيين ممن أكدوا نفس الشيء بأن '٢٠٠١' كان مصدر إلهام وراء أعمالهم السينمائية." (دان بروونسون)، مدير المونتاج القصصي في شركة بارامونت للإنتاج السينمائي، قال: "اكتشفت وجود نوع آخر من اللغة تضاهي جزالة اللغة التي استعملها الأديب ف. سكوت فيتزغرالد في مؤلفاته الشهيرة. وقد اكتشفت هذا الشيء حين شاهدت فيلم كوبريك '٢٠٠١'، وبالتحديد في مشهد لا ينسى عندما تلمس القرود المنليث (المسلة الحجرية) ثم تبدأ بالنشوء والتطور من خلال تعلم استخدام الأدوات البدائية. هناك مشهد رائع آخر بعد أن قام القرد بخطوته الأولى نحو الحضارة وتعلم القتل بواسطة الأداة التي اكتشفها. فقد التقط قطعة عظم الفخذ وحطم بها كومة من العظام لتتفتت وتصبح شظايا من العظام الصغيرة تناثرت في الهواء. وفي نشوة النصر يرمي القرد بقطعة العظم في الهواء ثم تهبط إلى الأرض على شكل قمر صناعي نووي يدور حول كوكب الأرض. يا الهي .. مئات آلاف السنين من النشوء والتطور تجمعت في جزء من الثانية فقط على الشاشة." عندما سؤل (جون لينون) عن فيلم "٢٠٠١"، قال: "إني أشاهد الفيلم كل أسبوع."

كان فيلم "٢٠٠١" منذ إصداره الأولي مصدرا للهيبة والإجلال والاقتباس والمحاكاة التهكمية أيضا. ففي فيلم "**ميني وموسكوفيتش**" قام المخرج (جون كاسافيتيس) بعرض ألقاب شخصيات الفيلم في لقطة تظهرهم وهم يركبون شاحنة تجول بهم في شارع هوليوود

على أنغام موسيقى "الدانوب الأزرق". كتب الناقد السينمائي والرسام (ماني فاربر) مقالا عام ١٩٦٩ عن المخرج (دون سيغل) بعد أن شاهد مقدمة فيلمه "**خداع كوغان**" من بطولة (كلينت إيستوود). وصف (فاربر) مقدمة الفيلم هذه "إنها محاكاة وتقليد ممتاز عن مقدمة فيلم كوبريك '٢٠٠١': صور تبتلع الفضاء .. وسيارة الشريف تمخر عباب الصحراء .. وهندي بوجه ملطخ يقفز فوق التلال .. ويضع ترسانته المسلحة لنسف العالم عندما تقترب سيارة الشريف." وفي ١٩٦٩ أيضا أثار فيلم "٢٠٠١" اهتمام (ديفيد باوي) فذهب لمشاهدته وكانت النتيجة أنه قام بتأليف وأداء "غرابة الفضاء"، وهي أغنية عن رائد فضاء ينجرف إلى أعماق الفضاء. واستعملت الإعلانات التجارية وموسيقى الفيديو موسيقى "٢٠٠١" والمنليث الذي ظهر في الفيلم.

حقق فيلم "٢٠٠١" نجاحا باهرا وترك بصمته على الكثير من الأعمال الفنية لكنه كان مدينا للأفلام التجريبية التي صنعها (جوردان بيلسون) و(ويتني أكزان). أشار (جين يونغبلد) عام ١٩٧٠ في كتابه "السينما الموسعة" وفي صفحات مجلة (الثقافة السينمائية) أن فيلم (جوردان بيلسون) "**إغراءات**" يذكرنا بفيلم كوبريك "٢٠٠١" باستثناء أنه صدر قبل سبع سنوات من إنتاج "٢٠٠١". وفي معرض حديثه عن فيلم آخر من (بيلسون) بعنوان "**الدخول ثانية**"، قال (يونغبلد): "إن هذا الممر الهندسي من الأضواء الغريبة التي تسبب الدوار يشبه تماما ممر البوابة النجمية المبهرة للأنظار في فيلم كوبريك '**أوديسا الفضاء**' باستثناء أن فيلم '**الدخول ثانية**' ظهر قبل أربع سنوات من فيلم كوبريك." ويضيف (يونغبلد): "إذا أراد المرء عزل صفة واحدة تميز أفلام بيلسون عن غيرها من أفلام الفضاء، فإننا نجد أعمال بيلسون تحتل مركز الشمس بينما باقي الأفلام ومن ضمنها '٢٠٠١' لا تحتل سوى مركز الأرض."

لم ينقطع تراث "٢٠٠١: **أوديسا الفضاء**" حتى العقد الأخير من القرن العشرين. ويشرح (راي براندبيري) سبب افتتاننا بالفيلم بقوله: "لماذا نعود دائما لمشاهدة فيلم '٢٠٠١' ونكرر مشاهدته المرة تلو الأخرى؟ من المؤكد أننا لا نفعل ذلك إعجابا بأداء الممثلين في الفيلم أو بسبب خاتمة الفيلم التي تثير الحيرة. إننا نكرر مشاهدة الفيلم لأن تفسيره يحررنا من الارتداد في أعظم فنون العمارة كلها: الكون بنفسه."

لقد أنتج فيلم "٢٠٠١" عهدا جديدا من أفلام الخيال العلمي واعتبر بذلك النموذج الأولي لتكنولوجيا المؤثرات الخاصة في أفلام مثل "**حرب النجوم**" و"**لقاءات حميمة من**

البعد الثالث" و"**صياد الجوائز**" و"**المبيد -٢**". إن هيكلية كوبريك في سرد القصة البصرية قد وسعت أفق السينما الأمريكية. وتصدرت حكاية كوبريك الملحمية أفضل عشرة قوائم على المستوى العالمي مع أفلام كلاسيكية أبدية هي: "**المواطن كين**" و"**قواعد اللعبة**" و"**أوقات معاصرة**" و"**الساموراي السابع**".

استمرت مقارنة كوبريك بالمخرج اللامع (أورسون ويلز) الذي صدم الولايات المتحدة بأفلامه. توقف (بوب غافني) ذات أمسية عند مكتب كوبريك عندما كان في طريقه لأداء تسجيل إعلان تجاري تلفزيوني مع (أورسون ويلز). كان كوبريك يعلم بأن (غافني) سيلتقي بـــ (أورسون) في الاستوديو وأراد أن يبعث برسالة إلى هذا المخرج العظيم. ويذكر (غافني) عن ذلك: "كان ستانلي يبحث بعصبية بين ملفاته ثم أحضر مقالا نقديا لاذعا نشر حول فيلم '**المواطن كين**' بقلم بوسلي كراوثر. وقال ستانلي 'دع أورسون يقرأ هذا المقال'." وشرح (غافني) صلته بهذين الرجلين اللذان تركا آثار ثابتة لا تزول ولا تفنى في تاريخ السينما وقال: "إن كل جيل له لغته البصرية الخاصة به."

ترك فيلم "٢٠٠١" أثرا دائما في نفس ستانلي كوبريك. فقد أصبحت إنجلترا موطنا له لأنها قدمت لكوبريك "الحكم الذاتي" الذي كافح للوصول إليه منذ بداية مهنته السينمائية. وأقام كوبريك مع عائلته في منطقة (هارتفوردشاير) في الريف الإنجليزي. تقع تلك المنطقة على أطراف لندن بالقرب من حظيرة للخيول كانت قريبة من منشآت الإنتاج السينمائي الرئيسة في البلاد حيث يتواجد أمهر الفنيين السينمائيين وأفضل الخدمات الإنتاجية. نقلت عائلة كوبريك أمتعتها من نيويورك بواسطة ٩٠ حقيبة. وكان منزل كوبريك الريفي يضم غرفا عديدة من بينها غرفة للعبة البلياردو والسنوكر، وخصص غرفة أخرى لتصبح مكتبا له وامتلأت أركانه بكاميرات كوبريك ومسجلاته الصوتية ودفاتر ملاحظاته ذات اللون الأسود. وكان هناك درعان يزينان قاعة المنزل.

بدأ كوبريك ببناء عالم خاص به في هذا المنزل كما فعل (هيو هفنز) في قصره في شيكاغو. (هفنز) كان هيدونيا يؤمن بأن اللذة أو السعادة هي الخير الأوحد في الحياة، في حين كان كوبريك استثنائيا وغريبا في نزعة السيطرة التي استحوذت عله في إنتاج أفلامه في ظل الظروف التي يمليها بنفسه. لقد خلق كوبريك بيئة ومحيطا يناسب هذا الغرض بالذات.

يؤثر انعزال كوبريك عن أهل صناعة السينما وجذور نشأته في الولايات المتحدة على انضباطه الذاتي الحاد. وتنامت عنده ضرورة وقاية سلامته الشخصية، بينما واظب

على عزوفه عن فكرة السفر جوا. ويقال بأن سائق كوبريك تلقى منه التعليمات كي لا تتجاوز سرعة سيارته ٣٥ ميل في الساعة. إن طريقة تفكيره التي تعتمد على المنطق بالمقام الأول وإدراكه الوجودي للموت الذي تخلل عددا من أفلامه دفع به إلى أعماق الانطواء الذاتي. لقد أسس كوبريك طريقة عمل خاصة به بحيث أصبحت العوالم السينمائية التي اكتشفها تتعلق على استوديو فارغ مخصص للتسجيل الصوتي ولم يضطر أبدا إلى مغادرة قاعدة عملياته. كان يرسل وحدات التصوير الخارجي إلى البقاع التي يختارها ولم تسمح له ظروف الاتصال في تلك الفترة التي لم تعرف الفاكس أو البريد الإلكتروني بعد سوى مراسلة أي شخص يريده من منزله وبالشروط التي يمليها بنفسه.

لقد خلق فيلم "٢٠٠١" لكوبريك أنموذجا جديدا من المادة الفيلمية التي سيتعامل بها في أفلامه اللاحقة. فقد أقلع عن الطريقة التقليدية في سرد قصة الفيلم وغيرها من الطرق الإنتاجية المتبعة في ذلك الزمن. كان يستكشف كل الآفاق قبل الشروع بمشروع سينمائي جديد. لقد تحتم على كوبريك أن يبلغ حالة من الاستحواذ المركز لتدفعه نحو صنع أي فيلم مهما استغرق هذا الإعداد الذهني والنفسي من زمن لإنتاج الفيلم.

لقد نصّب فيلم "٢٠٠١: **أوديسا الفضاء**" ستانلي كوبريك كفنان بحت بين صفوف أسياد السينما. عاد (آرثر كلارك) إلى جزيرة سيلان بينما تابع الفنيين الذين عملوا في "٢٠٠١" مهنتهم في مشاريع أخرى. وجلس ستانلي كوبريك في مكتبه يتأمل مشروعه التالي وينتظر أن تصل الفكرة إلى حد الاستحواذ والهاجس. وفي هذه المرة لم يكن كوبريك يعيش حالة الصخب الموجودة في نيويورك وإنما في عزلة الريف البريطاني. بدأ عدد من الموظفين التابعين لكوبريك بالبحث عن الميادين التي قد تثير الاهتمام بمشروع جديد. لكن الصحافة لم تفلح في كشف النقاب عن الفيلم التالي الذي سيخرجه كوبريك. لقد استمر مكتب كوبريك في الحفاظ على سرية العمل كما لو أنه وكالة استخبارات. ولكن في ٢٣ أيلول ١٩٦٨ نشر خبر في صحيفة (لاكسبرس) بشـــّر بما هو جديد عن كوبريك "لقد تم شحن مئات الكتب عن نابليون هذا الأسبوع من باريس إلى مكتب ستانلي كوبريك في لندن."

لم يتمكن ستانلي كوبريك من استبعاد التفكير في نابليون بونابرت.

الفصل (١٤)

(إنه نابليون بنفسه، أليس كذلك؟)

- إنها الملحمة التي ستختتم كل الملاحم.

(بوب غافني)

- وجدت بأنه إنسان قريب من القلب لكنه في نفس الوقت بعيد جدا. كانت فكرة فيلم نابليون موجودة دائما واعتقدت أنه كان سيجيد الدور بنفسه.

(جوناثان سيسيل)

عند إصدار فيلم "٢٠٠١" وانتشاره في دور العرض، كان كوبريك مازال يعيش في (لونغ آيلاند) بنيويورك مع زوجته (كريستيان) وبناتهما الثلاثة في منزل يشبه قصر (غاتسبي). تلقى (بوب غافني) مكالمة هاتفية غير متوقعة من كوبريك يطلب الاجتماع به. جهز (غافني) سيارته واصطحب عائلته وانطلق إلى (لونغ آيلاند). ويذكر (غافني): "عندما وصلت إلى منزل ستانلي وجلست معه قال لي 'سأبدأ بمشروع جديد وهذا المشروع سيتناول حياة نابليون. أريد منك أن تأتي معي إلى إنجلترا. فالناس لا تعرف المشاكل التي يواجهها المخرج وأنت الشخص الوحيد الذي أعتقد بأنه يدرك ما أقصده تماما.'" فوافق (غافني) على الرحيل مع كوبريك مع أنه كان قد بدأ لتوه بمشروع مثمر لكنه ألغى المشروع من أجل ستانلي كوبريك وأخذ عائلته واتجه إلى إنجلترا.

ولد نابليون بونابرت عام ١٧٦٩ في جزيرة كورسيكا والتحق بالمدرسة الملكية العسكرية في فرنسا عندما كان فتيا وسرعان ما حصل على ترفيع في رتبته العسكرية. وفي سن السادسة والعشرين، أصبح القائد الثاني في الجيش الفرنسي الداخلي. وفي ٩ آذار

١٧٩٦ تزوج من (جوزفين دو بوهارنيه) ثم قاد جيشه واستمر في تحقيق الانتصارات في إيطاليا ومصر وحكم فرنسا كديكتاتور وخاض الحروب في النمسا أيضا. وفي عام ١٨٠٢ حصل على لقب دائم هو القنصل الأول، لكنه تابع مسيرته في البحث عن السلطة إلى أن جرى انتخابه من قبل مجلس الشيوخ الفرنسي ليصبح إمبراطور البلاد في شهر أيار ١٨٠٤. سيطر نابليون على أوروبا في سلسلة من المعارك الملحمية إلى أن غالى في قوته وحاول فتح روسيا لكنه هزم في تلك البلاد. نفي نابليون إلى جزيرة (إلبا) لكنه تمكن من الفرار وحاول استعادة السلطة لكنه خسّر مجددا أمام الجيش البريطاني وقوات الحلفاء في معركة واترلو وتوفي في ٥ أيار ١٨٢١ بمرض السرطان.

قال كوبريك عن نابليون لـــ (جوزيف غيلميس) في كتابه "المخرج السينمائي كنجم متفوق": "أنا مسحور به .. وصفت حياته كقصيدة ملحمية من الأفعال، وحياته الجنسية جديرة بـــآرثر شنيتزلر. كان واحدا من حفنة من الرجال ممن يحركون التاريخ ويحددون قدر أجيالهم والأجيال القادمة، وبمعنى أصح فإن عالمنا الآن هو حصيلة نابليون تماما مثل الخارطة السياسية والجغرافية لأوروبا ما بعد الحرب العالمية الثانية. وبالطبع لم يتوفر فيلم دقيق أو جيد عن نابليون. وأجد بأن القضايا المعاصرة من مسؤوليات وسوء استخدام السلطة وديناميكية الثورة الاجتماعية والعلاقة بين الفرد والدولة والحرب والعسكرة .. الخ، كلها موجودة في تاريخ نابليون لذلك فإن فيلم عن حياته لا يقتصر على سرد تاريخ قديم وإنما سيتناول القضايا الرئيسة في زمننا الحاضر وزمن نابليون على حد سواء. وبمعزل عن جوانب هذه القصة فإن مجرد الناحية الدرامية لحياة نابليون وقوتها هي موضوع رائع لفيلم يروي سيرته الذاتية. وبغض النظر عن هذا وذاك، فإذا أخذنا العلاقة الرومانسية بين نابليون وجوزفين، على سبيل المثال، سنجد فيها أعظم قصة عاطفية على مر الزمان."

كان نابليون موضوعا مثاليا بالنسبة لكوبريك لأنه يجسد إحساس المخرج ونزعته نحو السيطرة المطلقة والاستحواذ والاستراتيجيا والاهتمام بالنواحي العسكرية. إن العمق والتركيز السيكولوجي لنابليون وعبقريته في عملية التنقلات العسكرية وهوسه بالسلطة يمكن تحليلها وشرحها بالتفصيل. علاوة على ذلك، رغب كوبريك بتمثيل الأفكار ذات الأبعاد الأكبر: الحرب والجنس ومعنى الوجود وطبيعة الإنسان الشريرة – وهي صفات مجموعة في شخص واحد: نابليون.

أجرى كوبريك بحوثا مكثفة حول نابليون بونابرت حيث قرأ مئات الكتب والمجلدات عن هذا الموضوع بما في ذلك وصف تأريخي إنجليزي وفرنسي يعود للقرن التاسع عشر وغيرها من المؤلفات الحديثة التي تتحدث عن حياة نابليون. وقال كوبريك أيضا لـــ (جوزيف غيلميس): "لقد نقبت في كل هذه الكتب عن مادة بحثية ثم صنفتها حسب المواضيع التي تشمل كل شيء عن حياته بدءا من طعامه المفضل إلى حالة الطقس أيام المعارك التي خاضها، وصنفت كل هذه المعلومات والبيانات في فهرس شامل ضمن ملف خاص بالموضوع".

"كما حاولت مشاهدة كل الأفلام الصادرة حول نابليون أو المواضيع التي تمت إليه بصلة. ولستطيع القول بأن هذه الأفلام كلها لم تترك لدي انطباع مرض . وقد شاهدت في الآونة الأخيرة فيلما للمخرج إيبل غانس الذي اكتسب سمعة واسعة ضمن سلسلة الأفلام الحربية ووجدت بأنه فيلم مريع. فمن الناحية الفنية سبق الفيلم عصره وطرح أساليب متطورة وجديدة في عالم صناعة الأفلام – في الحقيقة أن آيزنشتاين ساهم في الروعة الفنية للفيلم عندما نفذ المونتاج بنفسه – ولكن بالنسبة للقصة والأداء التمثيلي فإنه فيلم بدائي."

اكتشف كوبريك بأن الفيلم الروسي "**الحرب والسلم**" كان من أفضل الأفلام التي شاهدها عن هذا الموضوع. "لقد تفوق الفيلم على غيره وكان فيه مشاهد ممتازة لكني لا أستطيع القول بأني أعجبت به جدا. هناك مشهد رائع حاز على إعجابي عندما يدخل القيصر قاعة الرقص ويهرع الحضور لرؤية ماذا سيفعل القيصر ثم ابتعدوا عن طريقه عندما عاد. بالنسبة لي فإن المشهد يمثل واقعية الحالة آنذاك. بالطبع فإن نظرة تولستوي عن نابليون بعيدة جدا عن نظرة أي مؤرخ موضوعي، لذلك لا ألوم المخرج على الصورة التي وصف فيها نابليون. كان فيلما مخيبا للآمال".

التقى كوبريك بالبرفسور (فيليكس ماركهام) من جامعة أكسفورد لاستشارته حول موضوع نابليون بما أن هذا البرفسور قضى ٣٢ سنة من حياته يدرس نابليون واعتبر من أبرز المراجع العالمية حول نابليون. كانت مهمة (ماركهام) الإجابة على كل استفسارات كوبريك عن حياة وزمان نابليون. لكن رغبة كوبريك في معرفة وفهم حيثيات التفاصيل وأكثرها دقة شكلت تحديا حتى بالنسبة للثروة المعرفية التي يتمتع بها هذا الباحث الشهير.

أسس كوبريك مقر قيادة حملته النابليونية في منزله في (آبوتس ميد). أما (غافني) وعائلته استقروا في منزل ريفي يقع في منطقة ملكة الرواية الرومانسية (بارباره

كارتلاند). كان (غافني) يأتي كل صباح إلى مزرعة كوبريك ويوقظ أهل المنزل ثم يعد الإفطار لبنات كوبريك الثلاث: (كاثرينا) و(آنيا) و(فيفيان) قبل ذهابهن للمدرسة.

شنت إنجلترا حملة واسعة النطاق ضد التدخين عند الأطفال وظهرت هذه الحملة الإعلانية في التلفزيون والمدارس. اعتاد (غافني) تدخين السجائر الأمريكية عندما كان يساعد كوبريك في أبحاثه حول نابليون. وبلغت كلفة علبة السجائر الواحدة من هذا النوع في إنجلترا خمس دولارات. (فيفيان) ابنة كوبريك الصغرى، التي ظهرت في فيلم "٢٠٠١" في دور ابنة الدكتور (فلويد)، كانت تتسلل إلى غرفة المكتب الذي يعمل فيه (غافني) وتسرق سجائره وترميها في سلة القمامة. وكان هذا التصرف الطفولي شهادة عن فاعلية الحملة الإنجليزية المبكرة ضد التدخين.

يذكر (غافني) الأوقات الطيبة التي قضاها مع كوبريك في لعبة كرة الطاولة على المرج التابع لمزرعة كوبريك. "كنا نلعب البينغ بونغ في أحد الأيام ثم شعرنا بالملل فبدأنا برمي الكرة للأعلى باتجاه السماء بواسطة المضرب وفجأة زلت قدم ستانلي في حفرة وسمعت صوت طقطقة. لقد كسر كاحله واضطر إلى الاستلقاء شهور عديدة. ومازلت أذكر حتى الآن كيف كان يجلس على سريره في غرفة النوم وبيده مسطرة يدسها داخل الجص ليحك بها قدمه. لقد كان كسرا سيئا."

طبق كوبريك اهتمامه الأسطوري بالتفاصيل على عالم نابليون بونابرت. زار (كير دوليا) ذات مرة منزل كوبريك الريفي فوجد المخرج يدرس شبكة متسامتة ذات خطوط أفقية وعمودية متساوية الأبعاد تستخدم في أعمال المساحة الهندسية، وضعها فوق نسخة من لوحة تعود للقرن التاسع عشر لإحدى معارك نابليون. كان التكبير الناتج عن تلك الشبكة يعادل حجم الحائط ومقسّماً إلى مربعات بطول بوصة لكل مربع. كان كوبريك يعد بمنتهى الصبر الجنود في كل واحد من تلك المربعات كي يستخلص حجم جيش نابليون.

شكل كوبريك و(غافني) فرقا استطلاعية للذهاب إلى أوروبا الشرقية وفرنسا وإيطاليا ورومانيا ويوغوسلافيا وتشيكوسلوفاكيا وهنغاريا، بينما انهمك كوبريك في تأليف سيناريو يستند إلى أكوام من الأبحاث التاريخية عن نابليون.

يذكر (بوب غافني): "لجأت إلى الحكومة الرومانية وأخبرتهم أني بحاجة إلى ٣٥ ألف جندي للانتشار في الميدان. كنا نخطط لبعض اللقطات نصور فيها بواسطة طائرة الهليوكوبتر رؤوس الجنود التي لا تعد ولا تحصى أثناء مسير الجيش المؤلف من سلاح الفرسان قوامه ٥٠٠٠ جواد بالإضافة إلى ١٥٠٠٠ أو ٢٠٠٠٠ من جند المشاة. كنا نخطط

لأن تصل مسافة الجيش المنتشر في حالة المسير إلى عشرة أميال وستستغرق اللقطة خلال التصوير من الطائرة بسرعة ١٢٠ ميل في الساعة فترة زمنية قدرها كذا .. لقد وضعنا التفاصيل بهذا الشكل الدقيق. لأننا نريد الحصول على عروض من جهات مختلفة للمشاركة في هذه المشاهد. فقال ستانلي 'انتظر لحظة .. دعنا نطبع تلك التفاصيل والمواصفات بواسطة الآلة الكاتبة بدلا من استعمال قلم الرصاص على الورق حتى يعتقدوا أننا نستخدم جهاز كومبيوتر.' اقترح ستانلي هذه الفكرة لأن الحواسيب الشخصية لم تكن منتشرة في ذلك الوقت. طبعنا تلك التفاصيل والمواصفات على الآلة الكاتبة وكانت النتيجة أنهم فعلا اعتقدوا أننا أعددنا هذه الأوراق بواسطة الكومبيوتر. أعددنا النسخ اللازمة وأرسلناها إلى باريس وروما بالإضافة إلى ثلاث أو أربع مدن أخرى."

قال كوبريك لـــ (جوزيف غيلميس): "نحن الآن في صدد تحديد المواقع المناسبة للتصوير والأمكنة التي يمكن أن نحصل فيها على أعداد الجنود اللازمة لمشاهد المعركة. ننوي تصوير فرقة مشاة قوامها ٤٠ ألف جندي وفرقة من سلاح الفرسان مؤلفة من ١٠ آلاف جندي وذلك بالنسبة للمعارك الكبيرة. وهذا يعني أنه يتعين علينا العثور على دولة مستعدة لتسخير قواتها المسلحة لهذا العمل السينمائي - لأن موضوع اللجوء إلى توظيف حوالي ٥٠ ألف كومبارس شبه مستحيل بسبب الكلفة المادية مع الأخذ بعين الاعتبار المدة الزمنية التي قد تطول فيها عملية التصوير. وحتى في حال عثورنا على دولة ترضى بأن تسخر جيشها لمشروع الفيلم ستكون هنالك مشاكل لوجيستية. فعلى سبيل المثال إذا كان موقع المعركة يقع بالقرب من إحدى المدن أو البلدات أو في منطقة تكنات حيث يعسكر الجنود الذين نستخدمهم. دعنا نفترض أننا نعمل مع ٤٠ ألف جندي مشاة فإذا وضعنا ٤٠ جندياً في كل شاحنة فهذا يعني أننا بحاجة إلى ١٠ آلاف شاحنة لنقل جميع هؤلاء الجنود. لذلك لا يكفي العثور على الأرض المناسبة بل يجب أن تكون على مسافة مسير من التكنات العسكرية."

طلب كوبريك من (غافني) توفير كميات كبيرة من اللقاح المضاد للرشح والأنفلونزا لأنه خشي أن تنتشر العدوى بين العاملين في الفيلم والجنود مما يؤدي إلى التوقف عن العمل في المشروع وبالتالي سيتكبد الإنتاج خسائر بملايين الدولارات.

رأى كوبريك أنه من الضروري تصوير المعارك في تابلوه واسع بحيث تتحرك تشكيلات الجنود بطريقة تشبه رقص الباليه. وقال كوبريك لـــ (غيلميس): "أريد التقاط هذه الصورة الواقعية في الفيلم، وكي أحقق ذلك لابد من إعادة ترتيب شروط المعركة بدقة بالغة."

"هناك عدة طرق لتنفيذ ذلك وهذا أمر ضروري جدا من أجل دقة الفيلم بما أن طبيعة الأرض وتضاريسها هي العامل الحاسم في سير المعركة النابليونية ونتائجها. لقد أجرينا دراسة كاملة ومستفيضة على كل مواقع المعارك من خلال اللوحات والمخططات المتوفرة لدينا ونحن الآن في مركز يجعلنا قادرين على تقدير هذه الأرض اللازمة. من الناحية الفنية البحتة، فإن المعارك النابليونية جميلة جدا وتستحق كل الجهد لشرح ترتيب القوات للجمهور. وفي الحقيقة ليس الأمر بهذه الصعوبة كما يبدو للوهلة الأولى."

"لنفترض أننا نريد شرح كيف حاولت القوات النمساوية-الروسية في معركة أوسترلتز قطع جيوش نابليون عن فيينا، ثم وسعوا الفكرة للقيام بعملية التفاف مزدوجة لكن نابليون رد بتوجيه ضربة إلى قلب القوات النمساوية-الروسية فقطعها إلى نصفين. لا ينطوي عرض هذه المناورة العسكرية بواسطة التصوير السينمائي والخرائط والسرد على صعوبة تذكر. وأعتقد أنه من الأهمية بمكان إيصال فحوى هذه المعارك إلى المشاهدين بما أنهم يتمتعون بالحس الجمالي الذي لا يتطلب الخبرة العسكرية لتقدير هذه المعارك. فالأمر يشبه قطعة موسيقية عظيمة أو صفاء معادلة رياضية ما. وأنا أريد أن أستحضر هذه الواقعية للمعركة. هناك تفاوت غريب بين الناحية الجمالية البصرية البحتة والجمال التنظيمي للمعارك التاريخية ونتائجها الإنسانية. فالأمر يشبه نسرين ذهبيين يحلقان في عنان السماء على مسافة بعيدة من نظرنا .. فربما يمزق هذان النسران حمامة لكن إذا كنت على مسافة بعيدة منهما فإن المنظر يبقى جميلا."

"من المؤكد أن هذه القصة تستحق أن يصنع منها فيلمٌ بما أننا لا نأخذ شريحة واحدة من حياة نابليون العسكرية أو الشخصية، لكننا نحاول أن نغطي كل الأحداث الرئيسة في حياته. أعتقد إذا كان لدينا فيلم يثير الاهتمام فعلا فلا يهم طول فترته الزمنية بشرط أن لا يغالي المرء بطول المدة كي لا يصرف انتباه المتفرجين عن الفيلم. إن أطول فيلم ثابر على تقديم المتعة لأجيال متعاقبة من المتفرجين دون توقف هو '**ذهب مع الريح**'، هذا يعني إذا كان الفيلم مثيرا بما فيه الكفاية فإن الجمهور على استعداد لمتابعته لمدة ثلاث ساعات وأربعين دقيقة. لكن فيلم '**نابليون**' سيكون حتما أقصر من ذلك."

كان كوبريك يفكر في استعمال الراوي والصور الإيضاحية من أجل شرح المعارك والحملات النابليونية. تقرر البدء بالإنتاج في مواقع التصوير الخارجية في شتاء ١٩٦٩. فقد قدر كوبريك أنه سينجز التصوير في المواقع التابعة للاستوديو خلال شهرين أو ثلاثة

بالإضافة إلى ثلاثة أو أربعة شهور للتصوير داخل الاستوديو. لكن التطور الصناعي والحضري قد ساد ميادين المعارك النابليونية لذلك تحتم على كوبريك تحديد أفضل المواقع وأكثرها ملائمة من أجل التصوير بعيدا عن معالم الحضارة الحديثة.

ويذكر (بوب غافني): "كنا نحاول دوما التفكير بالطريقة التي سنوفر فيها الملابس لهذا العدد الهائل من الأشخاص في هذا المشروع وقدرت مع ستانلي أنه يلزمنا حوالي ٤٠٠٠ بزة عسكرية يرتديها قسم من جنود الطليعة والوسط والمؤخرة. ثم التقيت ببعض الأشخاص ممن يصنعون الملابس بأسعار رمزية من أقمشة دوبون المستعلمة على نطاق واسع في المستشفيات بسبب متانتها ومقاومتها للتلف وبما أنه يمكن طباعة أشكال أو نماذج على هذه الأقمشة فكرنا في استعمالها خصوصا بعد أن جهزنا نماذج عن كل الأزياء العسكرية المستعملة في الحروب النابليونية: الروسية والبروسية والهسّية والفرنسية والكورسيكية الفرنسية وغيرها من البزات العسكرية التي تتنوع أشكالها مع تبدل المراحل العسكرية من الناحية الزمنية. أخذت صورة لمصممي هذه الملابس وسألتهم فيما إذا كان بإمكانهم طباعة الصورة على لباس مؤلف من قطعة واحدة بالإضافة إلى قبعات تناسب تلك البزات. فردوا بالإيجاب وقالوا أن كلفة البزة الواحدة ٢,٥ دولار. فقلت لهم أني سأستفسر عن كلفة هذه الفكرة في المطابع الموجودة في رومانيا. لكن هذه المطابع الرومانية طلبت سعرا خياليا – حوالي ٢٠ مليون دولار. فقلت لهم 'لا.. لا.. لا'. فسألوني عن المبلغ الذي رصدته لهذا الموضوع، فقلت لهم ٢,٥ دولار للبزة الواحدة. بدأ أصحاب المطبعة بحك رؤوسهم ثم انصرفوا إلى غرفة مجاورة للتشاور."

"ثم قمت بجولة استكشافية مع أحد أصدقاء المخرج الذي كان قد فر من رومانيا سابقا. اقترح هذا الشخص 'يجب أن نستدعي الناس للالتحاق بالخدمة العسكرية كي نستطيع تصوير هذا الفيلم!"

شرح كوبريك لـــ (غيلميس) بقوله: "نحن في صدد صنع نماذج من المركبات والأسلحة والأزياء المستعملة في زمن نابليون ونحن بحاجة لكميات ضخمة من هذه النماذج بالاستناد إلى اللوحات والرسومات والأوصاف المكتوبة بالتفصيل عن ذلك العهد. ولدينا حاليا ٢٠ شخص متفرغون للعمل في هذه المرحلة التمهيدية للفيلم."

كان (بوب غافني) مستشارا لشركة IMAX وعرض على كوبريك نماذج من عملية التصوير بالشاشة العريضة لأنه اعتقد بأن فيلم كوبريك الجديد يجب أن يستعمل مشاهد IMAX الخلفية لتصوير فرنسا بواسطة صور ذات مقاس ٨×١٠ ثم عرض تلك الصور على شاشات عاكسة كما فعل كوبريك في مشهد (فجر الإنسان) في فيلم "٢٠٠١".

ويذكر (غافني): "لقد رصدنا في ميزانيتنا الكثير من الأمور بما في ذلك نسف بناء من أجل تصويره للعرض الأمامي. فقد تلقينا عرضا من شركة كروبس تبدي استعدادها لإرسال إحدى طائراتها القاذفة داخل رومانيا لنسف المبنى."

عندما كان (غافني) في رومانيا لإجراء الترتيبات اللازمة في مرحلة ما قبل الإنتاج علم بوجود عدة مشاريع سينمائية عن نابليون كان من أبرزها فيلم "**واترلو**" للمخرج (سيرغي بوندارشوك) المولود في أوكرانيا ومن بطولة (رود ستيغر) في دور نابليون. لكن فيلم "**واترلو**" لم يحظى بعد إصداره بالنقد السينمائي اللائق ولم يحقق الأرباح في شباك التذاكر. خلال صنع "**واترلو**" حاولت بعض القوى النافذة المرتبطة بالإنتاج أن تعيق مشروع كوبريك المنافس. فقد تلقى (بوب غافني) بعض التهديدات وأخبره الرومانيون أنه جرى تحذيرهم بأنهم قد يتعرضون للقتل فيما إذا حاولوا العمل مع (غافني) وكوبريك.

من خلال الأبحاث والدراسات التي أجراها كوبريك و(غافني) على موضوع نابليون توصلا إلى معرفة إحدى الوقائع التي صادفت جنرالات نابليون حيث غفل القائد دوما عن تجهيز المسامير الخاصة التي تثبت على حوافر الجياد للسير على الجليد. كانت أدق التفاصيل تشكل أهمية كبيرة لأي مشروع سينمائي يفكر فيه كوبريك. ويذكر (غافني) كتاب "إيرنست شاكلتون" الذي قدمه كوبريك لـــ (غافني) خلال إنتاج فيلم "٢٠٠١" حيث كان يجري الدراسات حول بعض القصص التي تتناول موضوع العزلة. وجد (غافني) في هذا الكتاب أن مركب فريق الاستكشاف علق في الجليد طوال فصل الشتاء لكن المركب تحطم بحلول فصل الربيع فاضطر فريق الاستكشاف للسير على الجليد يجرون ورائهم قوارب النجاة ثم استعملوا تلك القوارب للوصول إلى آخر مركز في المحيط كان عبارة عن مستعمرة نرويجية. لقد نجا هؤلاء الكشافة بعد رحلة دامت عامين. لكن (غافني) اكتشف بعد دراسة مستفيضة للكتاب أن (روبرت فالكون سكوت) فشل في إنجاز الرحلة الاستكشافية ولم يعثر له على أثر. لكن تبين أنه لجأ لاستعمال نوع من الجياد القزمة تعرف باسم (بوني) بدلا من الكلاب للسير أثناء الهطولات الثلجية الكثيفة. لقد شكل هذا الموضوع دافعا بالنسبة لـــ (غافني) للبحث والاستقصاء عن نوع الجياد التي استخدمتها القوات الروسية في هزيمة نابليون ووجد أنها كانت من نوع (بوني) القزمة لأن حوافرها العريضة كانت مثالية للسير على الأرض المغطاة بالثلوج. ثم لجأ (غافني) إلى أهل الريف البريطاني ليستفسر منهم عن نفس الناحية ووجد بأن الجياد التي يستعملها أهل الريف في الشتاء لا تزود بأية وسائل لتساعدها على السير فوق الأراضي المكسوة بالثلوج

الكثيفة. واستنتج (غافني) وكوبريك بأن نابليون قد ارتكب خطأ في اختيار نوع الجياد مما أدى إلى هزيمة جيشه. ناقش كوبريك و(غافني) هذا الخطأ الفادح الذي ارتكبه نابليون فاستدركا أن السبب ربما يعود إلى جهل نابليون بموضوع الثلوج والجليد لأنه من أبناء كورسيكا. ووجد (غافني) وكوبريك الدليل على ذلك في قصة حول نابليون عندما كان شابا يدرس في الكلية الحربية الفرنسية. بالنسبة لنابليون كان أول فصل شتاء يقضيه في فرنسا واستيقظ ذات صباح وأمسك بالإبريق ليغسل وجهه لكن الماء لم يخرج من فوهة الإبريق. فنظر نابليون إلى داخل هذا الإبريق وقال "لابد أن أحدهم قد وضع زجاجا في إبريقي". لقد أصبح الماء المتجمد استعارة مجازية استخدمها كوبريك في قصته الملحمية.

اكتشف (غافني) عدسات ٠٩. و٠٧. خلال الأبحاث التي أجراها حول نابليون، ويضحك الآن من نفسه عندما قال لكوبريك وقتها: "ستانلي .. هل تعلم أنه بواسطة سرعة الفيلم الجديد وسرعة هذه العدسات تستطيع تصوير '**نابليون**' على ضوء شمعة!" ويبدو أن هذه المعلومة دخلت إلى قاعدة بيانات كوبريك الموجودة في حاسوبه الذهني كي يسترجعها لاحقا في فيلمه "**باري ليندون**".

لقد تأصل في كوبريك عدم الثقة بالأطباء الذي لا يعرفهم حق المعرفة. ففي إحدى المرات كان كوبريك بحاجة إلى جراحة فموية واضطر (بوب غافني) للبحث عن وسيلة تقنع المخرج بالذهاب إلى طبيب الأسنان، لكن كوبريك لم يرغب بزيارة أطباء الأسنان البريطانيين المحليين لأنه لا يعرفهم كما أنه لا يريد السفر جوا إلى نيويورك لذلك تمكن (غافني) من خلال اتصالاته ومعارفه في السفارة الأمريكية في لندن من الحصول على إذن لاستعمال المقعد المخصص في الرحلات الجوية لطبيب الأسنان التابع للبحرية الأمريكية في السفارة، ثم اتصل بطبيب كوبريك الشخصي في (غراند كونكورس)، برونكس، وأحضره إلى لندن حيث أجرى العمل الجراحي اللازم لكوبريك في المكان المخصص لطبيب الأسنان التابع للبحرية في مقر السفارة باعتباره المكان الرسمي الوحيد الذي يستطيع فيه ذلك الطبيب الذي يحمل ترخيصا للعمل في نيويورك أن يمارس مهنته بشكل قانوني في حرم السفارة الأمريكية.

لقد نعمت عائلة كوبريك بالعيش بسلام في إنجلترا، حيث وجدها ستانلي و(كريستيان) مكانا مناسبا لتربية بناتهم الثلاث لكن كوبريك ظل ذلك الفتى القادم من برونكس، فأقام حفلا في الرابع من تموز في منزله وسمح لموظفيه البريطانيين باستعمال ألعاب المفرقعات النارية في حديقة المنزل.

كان كوبريك بحاجة لممثل موهوب يلعب دور الإمبراطور الفرنسي. لعب (مارلون براندو) هذا الدور في فيلم "**الرغبة**" عام ١٩٥٤ ولكن بعد التجربة الفاشلة التي مر بها كوبريك مع (براندو) في فيلم "**جاكس الأعور**" جعلت فرص العمل بين الرجلين مستحيلة. وقع نظر كوبريك على ممثل ناشئ يدعى (جاك نيكلسون) كان يشق طريقه نحو النجومية وينافس بموهبته المتفجرة (مارلون براندو).

ظهر (جاك نيكلسون) أول مرة في فيلم "**صرخة قاتل الطفل**" عام ١٩٥٨ ثم عمل خلال الستينيات في أفلام من المستوى المتوسط مثل "**فحول لونيغان**" و"**متجر الرعب الصغير**" و"**الرمي**" و"**رحلة في الزوبعة**" و"**ملائكة الجحيم على عجلات**". ثم ظهر (نيكلسون) بأداء رائع في فيلم "**الرحلة السهلة**" ثم برز بقوة على الساحة السينمائية في السبعينيات في أدوار متميزة في "**خمس قطع سهلة**" و"**المعرفة الشهوانية**" و"**آخر التفاصيل**" و"**الحي الصيني**".

كان كوبريك يتحدث عن إمكانية العمل مع (نيكلسون) منذ إصدار فيلم "**الرحلة السهلة**" عام ١٩٦٩ ثم بدأ بإغراء (نيكلسون) للعب دور نابليون إلى أن جعل هذه الفكرة تستحوذ على اهتمام الممثل الشاب للعب دور الإمبراطور الفرنسي.

في كتاب "وجها لوجه مع جاك نيكلسون" الصادر عام ١٩٧٥، أجرى (كريستوفر فراير) و(روبرت ديفيد كرين) لقاء مع الممثل حول فيلم "**نابليون**". وعندما وجه السؤال لـ (نيكلسون) فيما إذا حاول كوبريك أن يطلب منه لعب دور هذا الإمبراطور، أجاب (نيكلسون): "تبادلنا الحديث حول الموضوع. لقد انغمست معه في هذه الفكرة التي ما تزال تراودني إلى الآن في أحلام اليقظة. إذا رفض ستانلي إدخالي في هذا الفيلم، لدي خطة مضادة: سأصنع فيلما أفضل من فيلم كوبريك. بالطبع قلت ذلك من باب الدعابة. لقد جعلني أصب اهتمامي في هذه الشخصية، وأجريت دراسة مستفيضة حولها وأرغب باستعمال هذه المادة يوما ما."

أبدت (يونايتد آرتيستس) اهتمامها بمشروع كوبريك حول "**نابليون**" ولكن بعد أن سيطرت (ترانس أميركا كوربوريشن) عام ١٩٦٧ خسرت (يونايتد آرتيستس) ٤٥ مليون دولار نتيجة فشل بعض الأفلام، مثل "**بحار من مضيق جبل طارق**" و"**الآنسة**" و"**هجوم اللواء الخفيف**" وغيرها، لذلك اضطرت (يونايتد آرتيستس) جراء هذا الوضع المالي المزري أن ترفض مشروع كوبريك.

لقد تآمرت الظروف الاقتصادية في تلك الفترة ضد مشروع ملحمي مثل "تابليون" ونتيجة لهذا التضخم المالي، قدر كوبريك أن الاستوديوهات الأمريكية ستضطر لاقتراض رأسمال بفائدة ٢٠% من أجل تمويل مشروع فيلمه الجديد. فالسيناريو كان ضخما والمدة الزمنية للفيلم ملحمية لأنها قد تتجاوز الساعات الثلاث.

عندما أظهرت الظروف استحالة صنع فيلم "**تابليون**" في تلك الفترة، أخذ (بوب غافني) أفراد عائله ورحل عن إنجلترا. وبدأ كوبريك بالبحث عن احتمالات جديدة لمشروع جديد. ومن بين هذه المشاريع التي حازت على اهتمام كوبريك فكرة اقتباس فيلم عن رواية "تراومنفيل" للمؤلف (آرثر شنيتزلر).

طلب كوبريك من (تيري سذرن) أن يقرأ كتابه الجديد "الفيلم الإباحي" من أجل صنع فيلم إباحي على مستوى ضخم في هوليوود. وعندما كان كوبريك في صدد قراءة هذا الكتاب، التقطت زوجته (كريستيان) الكتاب وقلبت صفحاته وقالت لزوجها: "ستانلي .. إذا صنعت فيلما عن هذا الكتاب فلن أتحدث إليك بعد الآن."

عمل (أندروس إيامينونداس) المولود في قبرص في مكتب كوبريك و(غافني) أثناء الإعداد لمشروع "**تابليون**". وأخذ (أندروس) يدير شؤون المكتب بعد رحيل (غافني)، الذي أعجب أصلا بمهارة (إيامينونداس) في التفاوض مع الآخرين، لذلك اطمأن أنه ترك كوبريك في أيد أمينة.

وقبل أن يغادر (غافني) إنجلترا، وهو شخص تميز بمطالعاته الكثيرة، قال لكوبريك: "قرأت كتابا ممتعا منذ فترة وجيزة بعنوان "البذرة المفقودة" بقلم المؤلف أنتوني بيرغس". كان الكتاب عبارة عن حكاية عن المستقبل وفيها مكونات الخيال العلمي. لكن كوبريك لم يعد مهتما باستقصاء الخيال العلمي بعد أن عمل لسنوات في فيلمه "٢٠٠١". ومع ذلك أخذ كوبريك يطلع على مؤلفات (أنتوني بيرغس) وذلك قبل أن تقع عينه على رواية "البرتقالة الآلية".

ظلت فكرة فيلم "**تابليون**" تستحوذ على ستانلي كوبريك حتى أنه خلال عمله في فيلمه التالي "**البرتقالة الآلية**" حاول إقناع (أنتوني بيرغس) تأليف رواية عن نابليون لاقتباس فيلم عنها. استمر (بيرغس) لفترة لا بأس بها يفكر في كتابة رواية بأسلوب (ريجنسي) المتبع في القرن التاسع عشر تحاكي الأسلوب الروائي الخاص بالروائية (جين أوستن) من خلال اتباع بنية سيمفونيات (موزارت). وقد خطط (بيرغس) هذا العمل عبر سلسلة من الحركات: أليغرو (حركة سريعة جدا) وأندانتي (حركة معتدلة البطئ) ومايونت (حركة بطيئة) وتريو

(حركة ثلاثية) بالإضافة إلى بريستو فيناله (خاتمة ذات حركة سريعة)، حيث أن الشكل السمفوني هو الذي يملي حبكة الرواية وليس الاحتمالات النفسية. وشكل هذا المشروع تحديا وصعوبة كبيرة بالنسبة لـ (بيرغس) الذي صرف النظر عن الموضوع برمته في نهاية المطاف. وذكر (بيرغس) في الجزء الثاني من سيرة حياته التي حملت عنوان "لقد استمتعت بوقتك: الجزء الثاني من الاعترافات": "شرحت لكوبريك هذا الأسلوب الروائي فكان رأيه أنه لابد من وجود سلسلة مترابطة من الأفكار في مخيلتي بالنسبة للحبكة وسيؤدي دورها موضوع الرواية الذي يشكل مصدر إلهام لهذه السمفونية. وكان يعني بذلك سمفونية بيتهوفن الثالثة من مقام E ،وهو مقام شديد الانخفاض من الناحية الموسيقية وعرفت المقطوعة باسم 'إيرويكا' بحيث تكون البداية عن نابليون والنهاية حول أي قائد عسكري عظيم. لكن أين تلك السلسة المترابطة من الأفكار؟ فالحركة الأولى والثانية حول جنازة أو مأتم عام أما في الحركتين الثالثة والرابعة يرتقي البطل لمنزلة الأسطورة تشبه أسطورة الآلهة 'بروميثيوس' التي عبر عنها بيتهوفن في موسيقى باليه باسم 'بروميثيوس' أيضا. لقد أراد كوبريك أن يصنع فيلما حول نابليون باتباع الأساليب التي يرفضها المخرج إيبل غانس، كما رغب كوبريك سرد حياة نابليون العسكرية في فيلم ذي مدة زمنية معتدلة. كان كوبريك بحاجة لإعداد سيناريو الفيلم، لكن كتابة السيناريو يجب أن تستند إلى تأليف رواية حول الموضوع نفسه. إن تحويل حياة نابليون إلى قطعة موسيقية تغطي بداية حملاته في إيطاليا وانتهاء بنفيه إلى جزيرة القديسة هيلانة يعني ببساطة ضغط الأحداث وتقليصها في الفيلم السينمائي إلى أكبر قدر ممكن حسب مفهوم كوبريك. لذلك إذا ظهرت معركة واترلو على شكل قطعة موسيقية سريعة ومرحة كما فعل بيتهوفن، يكون تبرير السرد السينمائي بتسريع الحركة لدرجة يصبح فيها كوميديا. وبالتالي فإن نفي نابليون ووفاته على جزيرة القديسة هيلانة يجب أن يتبع أسلوب بيتهوفن من حيث الفكرة والتنوع، كما أن موت نابليون ينبغي أن تتبعه عملية انبعاث أسطورية حسب مفهوم بيتهوفن. إن تمويل فيلم كهذا يضم إخراجه لقطات يجري تصويرها بواسطة الطائرة المروحية العمودية بالنسبة للمعارك الرئيسة والتركيز على تفاصيل هذه المعارك سيضيف ملايين الدولارات على كلفة الفيلم، بعكس فيلم '**البرتقالة الآلية**'. لكن لابد لهذا الفيلم أن يعرض يوما ما على شاشة السينما وسيكون كوبريك هو الذي سيصنع الفيلم. وفي نفس الوقت، فإن تأليف رواية بعنوان 'سمفونية نابليون' (باعتباره العنوان الوحيد المحتمل) سيتطلب الوقت فقط."

في شهر آب ١٩٧٢ قال (بيرغس) من منزله في روما لـــ (شيلا ويلر) من (فيليج فويس): "كان هذا مشروع كوبريك التالي بعد فيلمه '٢٠٠١' لكنه واجه صعوبة كبيرة في كتابة السيناريو. كان يعرف أني أنوي تأليف رواية على شكل سمفونية. لكن فكرته حول الموضوع كانت بسيطة جدا تتمثل في اتخاذ حالة جين أوستن والكتابة على نمط سمفونيات موزارت حيث تتقلب المواضيع رأسا على عقب وستكون النتيجة عبارة عن مقطع من التخيلات. كنت بصدد دمج جين أوستن مع مركيز ساد. أعتقد بأن الأمر كله كان سيتحول إلى عمل مسل .. لكن كوبريك اتصل بي هاتفيا وقال 'أنتوني .. إذا كنت تفكر بتأليف رواية ما فلماذا لا تجعل نابليون موضوعا لهذه الرواية؟ هناك سمفونية 'إيرويكا' لبيتهوفن جاهزة بين يديك والتي كانت بالطبع مهداة إلى نابليون نفسه.' اقترح كوبريك أنه باستطاعتي كتابة هذه الرواية التي عزمت أصلا على تأليفها وأننا سنستخدم هذا الكتاب في فيلم يستند إلى قصته. لكن قرار تحويل تلك الرواية إلى فيلم يعود حتما إلى كوبريك حتى لو طلب تأليف الرواية بأسلوب مختلف كنت على استعداد لتنفيذ رغبته." وبالفعل ألف (بيرغس) رواية "سمفونية نابليون: رواية من أربع حركات" ثم قام (نوبف) بنشر الكتاب عام ١٩٧٤.

قال كوبريك لـــ (جوزيف غيلميس) الذي يكتب لصالح صحيفة (نيوز داي) بعد إصدار فيلم "**البرتقالة الآلية**": "كما هو الحال بالنسبة للقصص الجيدة التي تعتبر شبه نادرة، فإن القليل فقط من تلك القصص يتناول موضوعها النساء أكثر من الرجال. وأعتقد أني عندما سأصنع فيلماً عن نابليون آخر الأمر، سأركز على جوزفين وغيرها من النسوة في حياة نابليون." فسأله (غيلميس) فيما إذا كان سيجعل هؤلاء النسوة كأدوات بالنسبة لنابليون، فأجاب كوبريك "حتى الحد الطبيعي الذي تكون فيه المرأة عبارة عن أداة أو وسيلة بالنسبة للرجل، ولكن بالطبع سأتعامل مع امرأة كجوزفين باعتبارها شخصية رئيسة في الفيلم أكثر من كونها ضحية كما هو الحال في فيلم '**البرتقالة الآلية**'. وبالطبع لن يكون هذا تمثيل غير حقيقي أو غير واقعي لدور المرأة في المجتمع."

بعد إصدار "**البرتقالة الآلية**"، أخبر كوبريك رجال الصحافة أن نابليون سيكون موضوع فيلمه التالي. وقال لـــ (بينيلوب هوستن) من مجلة (ساتردي ريفيو): "أعزم صنع فيلم نابليون في مشروعي التالي. وسيكون هذا الفيلم عظيماً دون أدنى شك. وسأقوم بالتصوير بالنسبة للمشاهد الداخلية في مواقع حقيقية في فرنسا لأن قطع الأثاث التي تعود لعصر نابليون موجودة هناك، لذلك ليست هناك حاجة لاستعمال كادر كبير يعمل في الفيلم بما أن قطع الديكور والملابس متوفرة في فرنسا أصلا. أما مشاهد الحشود الكبيرة

والمعارك الرئيسة فسيجري تصويرها في يوغسلافيا أو هنغاريا أو رومانيا لأن تلك الدول أبدت استعدادها لتقديم عناصر قواتها المسلحة للمشاركة في تصوير مشاهد المعارك."

لقد عـــاد كوبريك إلى موضوع نابليون عـــدة مرات خلال مهنتـــه السينمائية. وبعد إصدار فيلم "**البرتقالة الآلية**" فكر كوبريك بشكل جدي بصنع فيلم عن نابليون. وحتى خلال عمله في مشروع فيلم "**باري ليندون**"، راجت شائعات كثيرة بأن تصوير مشاهد المعارك إنما يقصد بها كوبريك معارك نابليون.

أثار (جاك نيكلسون) موضوع مشروع فيلم "**نابليون**" ثانية عام ١٩٨٣، وعندما سألته مجلة (فارايتي) من هو المخرج الذي يفضله لإخراج فيلم كهذا، رد (نيكلسون): "ستانلي كوبريك، لأني أشعر بأنه هو أول من دفعني للتفكير في تمثيل الدور."

ظلت فكرة تمثيل دور شخصية نابليون تستحوذ على (جاك نيكلسون) حتى عام ١٩٨٦ ودفع هذا الممثل مبلغا وقدره ٢٥٠,٠٠٠ دولار لقاء الحصول على حقوق رواية بعنوان "مقتل نابليون" حيث كان يفكر إما بأداء الدور أو إنتاج أو إخراج فيلم يستند إلى تلك الرواية. وبحث (نيكلسون) مع كاتب السيناريو (روبرت تاون) كي يكتب له سيناريو الفيلم. وقال (نيكلسون) لـــ (رون روزنباوم) من نيويورك تايمز: "لقد وظفت استثمارا كبيرا في هذا الموضوع لأني كنت أنظر إليه بنفس نظرة برناردشو ونيتشه وغيرهما من المفكرين عن نابليون كمجرد إنسان وليس كقائد عسكري. كنت أفكر بهذا الموضوع على أنه سرد لسيرة حياة نابليون والشاعرية التي تلف حياته، بالإضافة إلى أنه شخص استطاع غزو العالم مرتين، وباعتبار أن نابليون رمز للشيطان أيضا حسب وصف البريطانيين. أعتقد أنه أول شخص أطاح بمبدأ الإقطاع."

وفي عام ١٩٩٤ كتب المحرر وكاتب السيناريو (راي كونولي) رواية بعنوان "ظلال على الحائط". كانت تلك الرواية مصدرا لأكثر الأفلام كلفة في تاريخ السينما صنعه مخرج ذو رؤية واسعة ورغبة جامحة في تصوير مشاهد خارجية لا تعد ولا تحصى. كان هذا الفيلم ملحميا جرى تصويره بطاقم من أشهر الممثلين وأضخم كلفة إنتاجية من حيث زج الجنود في مشاهد المعارك في الفيلم.

لقد استند الفيلم في هذه الرواية على حياة نابليون بونابرت.

أما فيلم ستانلي كوبريك حول حياة نابليون فقد ظل قابعا في أرشيف كوبريك الذهني.

الفصل (١٥)

العنف المفرط

- لقد احببته وكرهته واحسست تجاهه بكل انواع العواطف. لكن الشيء الوحيد الذي لم يفارق ذاكرتي هو كيف كان يرفع منديله إلى فمه ويضحك ملئ شدقيه عندما اقوم بعمل معين. وليس هناك ما هو مثير بالنسبة للممثل اكثر من رؤية المخرج الذي يعمل معه يضع منديله على فمه.

(مالكوم ماكدويل)

- "البرتقالة الآلية" هو فيلمي المفضل. كنت من المعارضين لهذا الفيلم ولكن بعد ان شاهدته ادركت بانه الفيلم الوحيد الذي يعبر عن العالم الحقيقي المعاصر الذي نعيش فيه.

(لويس بنوويل)

- لا احب القراءة ولا اطيق فكرة القراءة. لكني قرأت كتابين في حياتي كلها: "الأخوة كراي" و"البرتقالة الآلية".

(بول كوك - عازف الجاز في فرقة "المسدسات الجنسية")

استقر ستانلي كوبريك وزوجته (كريستيان) وبناتهما الثلاث (كاثرينا) و(آنيا) و(فيفيان) في إنجلترا. كان الريف الإنجليزي بالنسبة لستانلي كوبريك مكانا هادئا ومناسبا لسهولة اتصاله بكل مرافق الإنتاج السينمائي. أما بالنسبة لـ (كريستيان كوبريك) فقد أصبحت عائلتها في مأمن من العنف الذي تزايدت وتيرته في الولايات المتحدة. وفي الوقت الذي غادرت فيه عائلة كوبريك الولايات المتحدة، كان الريف الفيتنامي يتعرض إلى دمار الحرب وتعالت نداءات التمييز العنصري في كل مكان، كما ازداد التوتر في علاقات

الولايات المتحدة مع العديد من الأمم بالإضافة إلى اغتيال (روبرت كنيدي) و(مارتن لوثر كينغ). وعندما توجهت العائلة للاستقرار في إنجلترا، أدرك ستانلي كوبريك وزوجته (كريستيان) أن اختيارهما وقع على المكان الصحيح، خصوصا بعد سماع أول برنامج إذاعي بثته محطة BBC بعنوان "مسألة الوقت بالنسبة للمخرج" خلال سفرهما على متن السفينة التي أقلت كوبريك وأفراد عائلته إلى إنجلترا. قالت (كريستيان كوبريك) لـــ (فاليري جنكنز) من صحيفة (إيفننغ ستاندرد) البريطانية: "كان الأمر يشبه وضع طبقة واقية من التبن حول جذور المرء والاستماع للمقطوعة الثانية تأليف الموسيقي جون إينتز بينما العالم يضطرب بهيجان فظيع من حولك. وأعتقد بأن هذا المكان هو الأنسب كي نقضي فيه ما تبقى لنا في الحياة." قدم سكان (هارتفوردشاير)، المكان الذي شكل حزام سماسرة سوق البورصة، لعائلة كوبريك الخصوصية التي سعت إليها هذه العائلة ووفروا الجو المناسب لستانلي كوبريك للازدهار باعتباره مستثمراً خاصاً منذ عهد طويل. وأضافت (كريستيان) في حديثها لـــ (فاليري جنكنز): "كان كل شيء جديداً بالنسبة لستانلي ابن المدينة. أعتقد أننا من أولئك الذين عاشوا في نيويورك وعانينا الحرمان من كل شيء يتحرك بدون سيارة. لذلك نحن هنا نحب كل شيء يتحرك وينمو حولنا." ومن ناحية ثانية، أعجبت (كريستيان) جدا بطراز المنزل الفيكتوري القديم الذي أصبح مكان إقامتهم في تلك المنطقة. لم تمض (كريستيان) في الإقامة طوال حياتها في مكان لأكثر من سنة واحدة، لكنها شعرت بالاستقرار الآن في (هارتفوردشاير). أقامت العائلة بادئ الأمر في لندن خلال فترة صنع فيلم **"لوليتا"**، ثم انتقلت إلى منطقة (القديس جونز وود) خلال إنتاج فيلم **"الدكتور سترينجلاف"**. وذهبت العائلة بعدها للإقامة في (كينغستون) خلال فترة التنقل بين نيويورك ولندن وأقامت لفترة بسيطة في منطقة (إيلستري) قبل أن تستقر بشكل نهائي في الريف الإنجليزي. كانت المنطقة المحيطة بمزرعة كوبريك في (هارتفوردشاير) تتناثر فيها بعض البيوت الريفية وامتدت المناظر الطبيعية في كل جانب حيث انتشرت الحقول المثمرة والحيوانات الأليفة في السهول الفسيحة.

خضع (أنتوني بيرغس) وهو في سن الثانية والأربعين لفحص طبي وتبين وجود ورم خبيث في دماغه وتوقع له الأطباء سنة واحدة ليقضي ما تبقى له في هذه الحياة. لكن (بيرغس)، الذي بدأ الكتابة في سن متأخرة عندما كان في التاسعة والثلاثين، خالف تشخيص الأطباء وعاش لمدة ربع قرن زيادة عن سن الثانية والأربعين أنتج خلالها أكثر من خمسين

عمل أدبي. لكنه جلس عام ١٩٥٩ أمام آلته الكاتبة وألف خمسة كتب تاركاً لعائلته إرثا يوفر لها مصدرا للرزق. إلا أن (بيرغس) ظل على قيد الحياة لينشر بنفسه تلك الكتب الخمسة. ثم ازدادت الأعباء المادية على (بيرغس) فاضطر للبحث عن أفكار توفر له الدخل المناسب. حاول أول الأمر أن يؤلف روايتين في آن واحد: "أثق بك وأحبك"، وهي رواية مقتبسة عن الجزء الرابع من "آنياد" للمفكر (فيرجل)، والرواية الثانية بعنوان "ممهورة بقبلة حب"، وكانت عبارة عن إعادة لسرد قصة (جون فورد) بعنوان "مما يثير الشفقة إنها عاهرة". ذكر (بيرغس) في الجزء الثاني من سيرة حياته: "حاولت جاهدا العثور على عنوان جديد واخترت 'البرتقالة الآلية' لكني لم أعرف ما هي القصة التي تناسب عنوان كهذا. كنت معجبا دوما بمصطلح يستخدمه الكوكنيون من أبناء لندن (غريب كالبرتقالة الآلية) وشعرت أن المعنى أعمق بكثير من المعنى المجازي السوقي الذي يشير إليه هذا المصطلح في الغرابة وليس بالضرورة من الناحية الجنسية. ثم بدأت القصة بالتشكل والتكون."

عاصر (بيرغس) عددا من عصابات الشباب الإنجليزي التي تطوف البلاد بقصد أعمال السرقة والنهب، مثل عصابة (تيدي بويز) و(مودز) و(روكر). كانت فكرة (بيرغس) الأولى هي تأليف قصة عن فترة التسعينيات من القرن السادس عشر تتركز على المجرمين الشباب الذين كانوا ينهالون بالضرب على النسوة ممن اعتدن بيع الزبدة والبيض بأسعار مرتفعة، لكنه صرف النظر عن تلك الفكرة وقرر أن تتناول روايته المستقبل عوضا عن الماضي. وبما أن الفترة التي كان يحاول فيها (بيرغس) تأليف الرواية تصادف الستينيات من القرن العشرين قرر أن تدور أحداث الرواية في المستقبل القريب، وبالتحديد عام ١٩٧٠. أراد (بيرغس) أني يبرز عنف تلك العصابات التي تفاقمت وحشيتها لدرجة اضطرت فيها الحكومة للجوء إلى الأساليب (البافلوفية) لتعديل سلوك أولئك الشبان والقضاء على البلاء الذي حل بالبلاد. لقد تناول (بيرغس) فكرة الرواية من ناحية لاهوتية: هل كان التلاعب بحق حرية الاختيار في تفضيل الباطل على الحق إثما أكبر من المصيبة نفسها؟ ورأى (بيرغس) أن سرد الرواية يجب أن يكون على لسان أحد المجرمين ممن يتحدث بلغة إنجليزية خاصة بالمستقبل.

قال (أنتوني بيرغس) لـــ (شيلا ويلر) من (فيليج فويس) حول هذه الرواية التي حملت عنوان "البرتقالة الآلية": "إن ذلك الكتاب اللعين كان من أسوء القصص المؤلمة التي كتبتها في حياتي. كنت أحاول استرجاع ذكريات ما حصل لزوجتي الأولى التي تعرضت

لهجوم همجي ووحشي في لندن على يد أربعة جنود فارين من الجيش الأمريكي خلال الحرب العالمية الثانية. كانت حاملا عندما تعرضت لهذا الاعتداء وفقدنا طفلنا نتيجة الحادثة التي سببت لها حالة مريعة من الكآبة حاولتْ خلالها أن تقدم على الانتحار. تعلمت بعدها كيف أبدأ بالحب من جديد. إن تأليف تلك الرواية أتاح لي الفرصة للتعبير عن مكنوناتي الداخلية. كنت ثملا أثناء تأليف الكتاب لأنها الطريقة الوحيدة التي تساعدني على التكيف مع حالة العنف التي أعبر عنها في هذا الكتاب .. إني أكره هذه الرواية خصوصا أن المرء يشعر بمسؤولية كبيرة جراء تمثيل العنف والتعبير عنه في الكتابة لاسيما أن العنف هو العنصر الذي صاغ الحدث ومن المحتمل أن يقع المرء فريسة لارتكاب عنف كهذا. إني أمقت هذا الكتاب اللعين الآن."

قرر (بيرغس) استخدام اللغة الإنجليزية العامية المعاصرة من أجل صياغة لغة خاصة ينطق بها مجرمو المستقبل عام ١٩٧٠ لأن العامية في الستينيات قد يبطل استخدامها مع مرور الوقت. عندما وصل (بيرغس) في تأليف هذه الرواية إلى النصف تقريبا توقف عن العمل لأنه شعر بأن اللغة العامية الاعتباطية التي زجها في الكتاب لم تكن لائقة ووجه نشاطه إلى مشاريع أخرى.

توصل (بيرغس) في نهاية المطاف إلى حل لمعضلة لغة الرواية بأن ابتكر لغة خاصة أطلق عليها اسم (نادسات)، وهي لاحقة لغوية في الروسية تعني المراهقة. لقد استعار (بيرغس) حوالي ٢٠٠ مفردة من أحد المجلدات الروسية التي تتحدث عن غسل الدماغ وصاغ لغته الجديدة (نادسات)، التي كانت عبارة عن مزيج من الروسية والإنجليزية الشعبية والقافية العامية وبعض المفردات التي يستخدمها الغجر.

نشرت رواية "البرتقالة الآلية" في إنجلترا في شهر أيار ١٩٦٢ وكان رد فعل النقاد حولها قاسيا جدا واتهموا الكاتب بتشويه اللغة الإنجليزية بدلا من توجيه المديح له لابتكاره اللغوي الجديد. ثم أجرت محطة BBC لقاء مع (بيرغس) حيث صورت جزءاً كبيراً من الفصل الأول في هذه الرواية بشكل درامي. ومع أن اللقاء الذي أجرته BBC مع (بيرغس) في برنامج "هذا المساء" شاهده أكثر من تسعة ملايين متفرج، إلا أن مبيعات الرواية في الأسواق كانت ضعيفة جدا وأقل بكثير من باقي الأعمال التي نشرها هذا المؤلف. ولم يتعرض النقاش الدائر حول الكتاب إلى جوهر موضوع الرواية بسبب استياء البريطانيين من التجربة اللغوية التي استحدثها (بيرغس).

تألفت رواية (بيرغس) من ثلاثة مقاطع ضم كل مقطع سبعة فصول بحيث أن المجموع الكلي لهذه الفصول الواحد والعشرين كان تمثيلا لمركز مرحلة النضج الإنساني: سن الحادية والعشرين.

عندما طرحت رواية "البرتقالة الآلية" في أسواق الولايات المتحدة قرر (إيريك سوينسون) نائب رئيس دار نشر (دبليو. دبليو. نورتن) حذف الفصل السابع من المقطع الأخير من الكتاب لأنه شعر بأن (بيرغس) قد لطف من لغته وأسلوبه في هذا الفصل الختامي. وقامت (نورتن) أيضا بخطوة لم يتوقعها (بيرغس) نفسه تمثلت في إضافة مسرد بكلمات لغة (نادسات) مع شرح لها كدليل يستعين به القارئ على فهم معاني هذه اللغة العسيرة.

حققت رواية (بيرغس) نجاحا ملحوظا في الولايات المتحدة وكتب في سيرة حياته الذاتية "كان الأمر مصدرا للامتنان أن يفهم الشعب الأمريكي هذا الكتاب بقدر ما يبعث على الخزي أن يساء فهمه في بلدي. لقد أجبرني النقاد الأمريكيين على أخذ عملي على محمل الجد والتأمل فيما إذا كانت العبرة الأخلاقية المستترة في هذه الرواية صحيحة."

وكتب (بيرغس) أيضا في سيرة حياته حول الوحشية والعنف المفرط الذي يبديه (أليكس)، الشخصية الرئيسة في الرواية، بالإضافة إلى أفراد عصابته: "لقد رأيت بأن هذا الكتاب قد يشكل خطرا محتملا لأنه يطرح فكرة جيدة أو على الأقل غير مؤذية بالنسبة لمستقبل بطل الرواية الذي بلغ سن الرشد مع أن هذه الفكرة غير مباشرة وذات مفهوم مجرد إلا أن تصوير العنف في أحداث الرواية أخذ طابع الحماس في جو من المرح والبهجة، لكن إظهار عنصر العنف في الكتاب كان أمرا لا مفر منه. فلو بدأت القصة بوضع أليكس في قفص الاتهام بسبب الجرائم التي قام بتعميمها على أنها أفعال شرعية، فإن أبسط شريحة من القراء ستتذمر مباشرة من هذا الأسلوب في التملص من المسؤولية. لكن العمل النثري يتعامل مع الأشياء الملموسة وتفاصيلها. حتى في هنري جيمس فإن الخطيئة في إظهار عنف ووحشية المراهقين كانت بالنسبة لي أمراً مسلماً به ولا يمكن الاستغناء عنه. ومع ذلك فإن تفاعلي مع هذه الفكرة وتجسيدها بشكل روائي أثار استيائي وأعتقد بأن أودن كان محقا حين قال بأن المؤلف يجب أن يكون مبتذلا وفاحشا في المواضيع المبتذلة والفاحشة التي يكتب عنها."

عندما تناهى إلى علم (أنتوني بيرغس) أن ستانلي كوبريك اشترى حقوق روايته "البرتقالة الآلية" كي يصنع منها فيلما سينمائيا لم يصدق النبأ. فمن الناحية التجارية، لم تعد

الرواية مصدر اهتمام بالنسبة إليه بعد أن باع حقوق نشرها منذ سنوات عديدة لصالح (سي ليتفينوف)، وهو محامي من نيويورك، و(ماكس راب)، مدير سلسلة متاجر ألبسة من فيلادلفيا. ولم تتجاوز الصفقة التي باع (بيرغس) بموجبها حقوق رواية "البرتقالة الآلية" سوى بضع مئات الدولارات. وهذا يعني أن (بيرغس) لم تعد له أية صلة بحقوق تحويل تلك الرواية إلى عمل سينمائي من الناحية المادية.

لم يكن كوبريك أول من أبدى اهتمامه في صنع فيلم اقتباسا عن "البرتقالة الآلية" فقد سبقته فرقة (رولينغ ستونز) في منتصف الستينيات في التخطيط لصنع فيلم استناداً إلى تلك الرواية بحيث يلعب (ميك جاغر) دور (أليكس) وباقي أعضاء الفرقة (ستونز) دور أفراد العصابة. كما فكر (كين راسل) عام ١٩٦٨ بإخراج فيلم عبر اقتباس فكرة رواية (أنتوني بيرغس) لكنه بدل رأيه واعتمد قصة (آلدوس هاكسلي) التي حملت عنوان "الشياطين". وبالرغم من أن هذه المشاريع كانت مثيرة في موضوعها ومربحة من الناحية التجارية إلا أن تنفيذها لم يتحقق وظلت حقوق تحويل رواية "البرتقالة الآلية" إلى فيلم سينمائي ملكا لـــ (ليتفينوف) و(راب) إلى أن تقدم إليهما ستانلي كوبريك وشركة (وارنر برذرز) بطلب لشراء حقوق الكتاب.

علم كوبريك أول الأمر برواية "البرتقالة الآلية" أثناء عمله في إنتاج فيلمه "٢٠٠١" وذلك حين قدم له (تيري سذرن) نسخة من الرواية التي ظلت قابعة على رفوف مكتبة كوبريك المليئة بالكتب والمجلدات لمدة سنتين ونصف وذلك بسبب انهماكه في متابعة أبحاث الفضاء والحياة الذكية الموجودة خارج كوكب الأرض.

حالما بدأ كوبريك بقراءة "البرتقالة الآلية" انجذب فورا إلى الكتاب. وقال كوبريك لـــ (آندرو بيلي) من مجلة (رولينغ ستون): "يمكن القول أن المرء سيضطر للتفكير مليا كي يجد سببا يمنعه من قراءة كتاب كهذا. فالرواية تحتوي على كل العناصر الضرورية: أفكار عظيمة وحبكة رائعة وأفعال خارجية وشخصيات ثانوية مثيرة للاهتمام بالإضافة إلى بطل القصة أليكس الذي أعتبره من أكثر الشخصيات المثيرة للاهتمام التي صادفتها في عمل نثري. الشخصية الوحيدة التي يمكن مقارنتها بأليكس هي ريتشارد الثالث وأعتقد بأن كلتا الشخصيتين تحركان مخيلة المرء بنفس المقدار حيث تكتسبان ثقة القارئ بسبب استقامتهما وذكائهما وابتعادهما عن النفاق."

كما قال كوبريك لـــ (برنارد وينراوب) من صحيفة نيويورك تايمز: "الأثر الذي يتركه هذا الكتاب على المرء فوري ومباشر. فلقد تفاعلت شخصيا مع كل عناصر

الكتاب: الحبكة والأفكار والشخصيات واللغة، طبعا. علاوة على ذلك كان طول القصة معتدل ومناسب لاقتباس فيلم عنها."

وحدث كوبريك (جوزيف غيلميس) عن رواية "البرتقالة الآلية" قائلا: "هناك مستويين للقصة: المعاني الاجتماعية وما تنطوي عليه من تدهور في الناحية الأخلاقية في حال حرمان المرء من حريته وزجه في السجون أو تركه يتصرف بملء حريته وإرادته كي يتحول إلى 'برتقالة آلية' أو إنسان آلي. وتكمن قوة القصة في شخصية أليكس الذي يكتسب مودة ومحبة وثقة الجمهور تماما مثل ريتشارد الثالث بالرغم من خبثه. ولعل السبب هو ذكاء البطل وفطنته وخفة دمه وأمانته واستقامته. إن أليكس يمثل هوية فرد المجتمع والجانب الوحشي المكبوت ضمن طبيعتنا البشرية الذي يجد نفس المتعة الناجمة عن عملية الاغتصاب دون الشعور بالذنب."

وقال كوبريك لـــ (آندرو بيلي): "حاولت المحافظة على الأمانة في اقتباس العمل عن رواية 'البرتقالة الآلية' ورؤية العنف بمنظار أليكس الذي كان يعتبر هذا العنف على أنه نوع من المرح ويشكل أسعد أوقات حياته. كان لابد من إيجاد أسلوب للعنف بنفس الأسلوب الذي اتبعه بيرغس في كتابة الرواية. لذلك فإن الجانب التهكمي المعاكس للموسيقى كان بالتأكيد إحدى الوسائل لتحقيق ذلك. فكل مشاهد العنف تصبح مختلفة تماما دون إرفاقها بالموسيقى."

ومن ناحية ثانية، قال كوبريك لـــ (بينيلوب هوستون): "تمثلت مشكلتي في طريقة طرح القصة في الفيلم دون الاستعانة بأسلوب كتابة القصة. إن المقطع من الفيلم الذي يضم معظم المغامرات العنيفة مرتب بشكل أساسي حول استهلالية 'الغراب السارق' للموسيقي روسيني. ويمكن القول بشكل عام أن هذا العنف تحول إلى شكل راقص مع أنه لا يمت إلى الرقص بأية صلة. ولكن من الناحية السينمائية ينبغي أن أشير إلى أن الحركة والموسيقى معا تشكلان نوعا من الرقص، تماما كما شاهدنا ذلك في فيلم '٢٠٠١' عندما تدور المحطة الفضائية والمركبة أوريون التي تهبط على المحطة لتلتحم بها على أنغام معزوفة 'الدانوب الأزرق'. فبدءا من مشهد الاغتصاب على منصة الملهى الليلي المهجور إلى العراك العنيف جدا، مرورا بمشهد جروح السيد المسيح والسمفونية التاسعة لبيتهوفن والعراك الذي تدور رحاه بالحركة البطيئة على حافة الماء واللقاء بالمرأة القطة حيث تعارك صورة قضيب الرجل مؤخرة بيتهوفن والحركة والموسيقى هي بمجملها اعتبارات تتمثل في الرقص."

وقال كوبريك لـ (بول زيمرمان) من مجلة نيوزويك: "مع أن العنف فيه شيء من النفاق لكننا جميعا مفتونون بالقتل لأن الإنسان هو أفظع مخلوق على وجه الأرض يقوم بالقتل دون الشعور بالندم. إن اهتمامنا بالعنف يعكس الحقيقة بأننا في مرتبة اللاوعي نختلف بشكل طفيف عن أسلافنا البدائيين."

دفعت شركة (وارنر برذرز) مبلغ ٢٠٠,٠٠٠ دولار لـ (سي ليتفينوف) و(ماكس راب) لشراء حقوق رواية "البرتقالة الآلية". كما تضمنت هذه الصفقة منح (ليتفينوف) و(راب) ٥% - وهو كسب مفاجئ محتمل يبلغ حوالي ١,٢٠٠,٠٠٠ دولار لاقتناء شيء حصلا عليه بسعر بخس.

أدرك (بيرغس) أن ستانلي كوبريك كان في صدد تحويل روايته إلى فيلم سينمائي عندما بدأ المخرج بإرسال سلسلة من البرقيات المستعجلة إلى الكاتب يطلب الاجتماع به في لندن من أجل كتابة السيناريو. لكن أسوأ مخاوف (بيرغس) تحققت حين تناهى إلى علمه بأن الفيلم سيشمل موقف التعري والاغتصاب على الشاشة.

قال (بيرغس) لصحيفة (لندن إيفننغ نيوز): "يتناول كل من الفيلم والرواية الخطر الناجم عن إصلاح الأشرار من خلال استنزاف مقدرتهم على الاختيار بين الخير والشر مع أني رغبت أن أظهر في كتابي بأن الله قد منّ على الإنسان بنعمة عظيمة عندما خلقه حرا في الاختيار بين الخير والشر."

رأى كوبريك بأن رواية "البرتقالة الآلية" هي دراسة بعدة مستويات لطبيعة سلوك الإنسان دون تدخل القواعد التي يمليها المجتمع على أفراده. وقال كوبريك لـ (آندرو بيلي): "تدور أحداث 'البرتقالة الآلية' على مستويين: الأول هو الجدل الاجتماعي ومشاكله - موضوع الشر الذي ترتكبه الحكومة في تبديل طبيعة أليكس. وهذه ناحية مثيرة للاهتمام لأنها توفر بنية الحبكة لكني لا أعتقد بأن القصة تستمد روعتها وقوتها من هذه الناحية لأن الناحية الأهم هي أن أليكس يمثل الإنسان الطبيعي في الدولة التي ولد على أرضها دون قيد أو اضطهاد. عندما تتم معالجة أليكس بواسطة أسلوب لودوفيكو المصمم لشفاء المرء من الآفات السلوكية يمكن القول بأن ذلك يرمز إلى العصاب والاضطراب العصبي الوظيفي الذي يحدث نتيجة الصراع بين القيود التي يفرضها المجتمع وطبيعتنا البشرية. لذلك نشعر بالسرور عندما يشفى أليكس في المشهد الختامي. إذا قبلنا بالفكرة التي يشاهد فيها المرء فيلما سينمائيا بحالة من أحلام اليقظة، يصبح عندئذ المغزى الرمزي الذي يشبه

الأحلام عاملا قويا في التأثير على مشاعرنا وإحساسنا بالفيلم. وبما أن الأحلام قادرة على أن تسافر بنا إلى مناطق لا يستطيع عقلنا الواعي إدراكها، فإني أعتقد بأن العمل الفني أيضا يستطيع أن يؤدي نفس المفعول على المرء مثلما تفعل الأحلام."

أنجز كوبريك المسودة الأولى من السيناريو الذي اقتبسه عن رواية (أنتوني بيرغس) "البرتقالة الآلية" بتاريخ ١٥ أيار ١٩٧٠. وكانت هذه المرة الأولى التي يقوم فيها كوبريك بكتابة سيناريو فيلم بمفرده دون مشاركة طرف آخر. وأخذ يجري تجاربه على هذا النمط من النصوص السينمائية الكلاسيكية التي تشكل بنية المشاهد من خلال إبراز الحوار في عمود ينصف الصفحة بينما يكون الوصف في الجهة المقابلة للحوار. لكن كوبريك عكس هذا الأسلوب أثناء كتابة سيناريو الفيلم المقتبس عن رواية "البرتقالة الآلية" بحيث وضع الوصف في منتصف الصفحة وكأنه أبيات قصيدة شعرية وسجل الحوار على الهامش الأيسر من الصفحة، وهذه الطريقة المجازية تستحوذ على انتباه القارئ.

بالنسبة للدور الحاسم الذي تلعبه شخصية (أليكس) اختار كوبريك الممثل البريطاني (مالكوم ماكدويل) المولود في ليدز والبالغ من العمر ٢٧ سنة الذي كان ظهوره قويا في فيلم "إذا ..." للمخرج (ليندسي آندرسون). كما ظهر هذا الممثل الشاب في فيلم "**طلقاء في الطبيعة**" للمخرج (جوزيف لوسي) وفيلم "**الغد منذ زمن بعيد**".

عندما بدأ كوبريك بقراءة رواية "البرتقالة الآلية" تبادر إلى ذهنه فورا (مالكوم ماكدويل) ليلعب دور (أليكس). وحين أتم قراءة الفصل الرابع من هذه الرواية، قال: "لا يكن للمرء أن يجد ممثلا عبقريا مثل مالكوم على كافة المستويات."

قال ماكدويل لـــ (كيتي باو هارتي) من مجلة (برمبير): "قدم لي ستانلي نسخة من هذه الرواية فاتصلت به وسألته 'هل تعرض علي أداء الدور؟؟' – لا بد أني فقدت عقلي عندما وجهت إليه هذا السؤال. ساد الصمت لفترة طويلة، وأجاب ستانلي بنعم. فقلت له 'حسنا .. أود الاجتماع بك لنبحث المزيد من التفاصيل. ما رأيك أن تحضر إلى منزلي.' ومرة ثانية أنصت ستانلي وساد الصمت للحظات طويلة ثم قال 'وأين يقع منزلك؟' وبالفعل جاء ستانلي إلى منزلي لكن وصوله كان يشبه القافلة بسبب الموكب الذي رافق سيارته. لم أعرف حينئذ أن مغادرة ستانلي كوبريك لمنزله كانت أمرا كبيرا لأنه كما يقال لا يحب السفر والتجوال."

وقال (ماكدويل) لـــ (كيتي باو هارتي) عن فكرة أداء دور (أليكس): "لقد أغرتني هذه الشخصية. اعتقدت أنها شخصية مستهجنة وأني سأؤدي العمل في كوميديا سوداء

ولعبت الدور من منطلق أنه نوع من المرح والتسلية. فقد تعلمت منذ نعومة أظفاري أن المرء يجب أن لا يساوره القلق إذا لم يحظ بمحبة كل الناس. لذلك فإن هذه الأدوار الانتحارية كانت بالنسبة لي نوعاً من المرح والتسلية."

وفي نفس الوقت قال (ماكدويل) للمحرر (توم بيورك): "إن أليكس يصبح حرا في النهاية وهذا ما يبعث على الأمل. وربما هذه الحرية ستوفر له الفرصة للالتقاء بشخص يقدم له المساعدة دون اللجوء إلى عملية غسل الدماغ. فإذا كانت حافلته الصغيرة قادرة على التكلم معه فهذا يعني أن الآخرين يستطيعون التحدث إليه والتواصل معه أيضا."

رأى كوبريك أن (بيرغس) قد طرح أفكاره بوضوح في شكل الرواية القصيرة لدرجة لم تتطلب مشاركة (بيرغس) في كتابة السيناريو. وقال كوبريك أنه كان يتصل به بين الحين والآخر لإلقاء التحية فقط. وخلال الشهور الأربعة التي استغرقها كوبريك في كتابة السيناريو اقتباسا عن رواية "البرتقالة الآلية"، لم يعلم سوى بالنسخة الأمريكية من الكتاب. لكن عندما تناهى إلى علمه أن هذه النسخة قد حذف منها الفصل الذي يتخلص فيه (أليكس) من طبيعته العنيفة، قال كوبريك لـ (آندرو بيلي) من مجلة (رولينغ ستون) أنه وجد بأن هذا الفصل لا يمت بصلة لروح الكتاب وباقي فصوله.

تطلب إعداد فيلم "**البرتقالة الآلية**" من كوبريك اجتهادا خاصا في علم النفس التنموي وقد قام بإجراء دراسة مكثفة حول التكييف السيكولوجي كي يستطيع فهم علاج (لودوفيكو) الذي أشار إليه (بيرغس) في روايته. وقادت هذه الأبحاث التي أجراها كوبريك إلى دراسة تجارب عالم الفيزيولوجيا الروسي (بافلوف) وتدريب الفعل المنعكس الشرطي الذي اتبعه الروس خلال الحرب العالمية الثانية بالإضافة إلى أعمال العالم النفساني (ب. ف. سكينر). وقال كوبريك لمجلة (رولينغ ستون): "أود الاقتناع بأن سكينر كان على خطأ وأن الناحية السلبية لتلك الفلسفة تلائم القاعدة الفكرية التي ترتكز عليها حكومة قمعية ذات اتجاه علمي."

"والناحية الثانية التي يستحق فيها سكينر الدحض هي محاولته في صياغة فلسفة كاملة للشخصية البشرية بالاستناد إلى التكييف السيكولوجي فقط. وهذا بالطبع مفهوم سلبي لأني أقتنع بوجود نواحي معينة في شخصية الإنسان ذات طبيعة غامضة وفريدة من نوعها."

مع أن كوبريك استخدم الكومبيوتر في فيلمه الأخير "٢٠٠١" كأداة للقتل، إلا أنه استخدم الحواسيب في عملية صنع فيلمه التالي ووصف كوبريك الحاسوب الآلي في مجلة

(رولينغ ستون) بأنه من أجمل الاختراعات التي ابتكرها الإنسان. وبدأ كوبريك باستخدام تطبيقات الكومبيوتر في تشكيل بنية الفيلم عوضا عن ترتيبها يدويا بواسطة البطاقات التي اعتاد تثبيتها على لوح من الفلين لتسهيل إعادة ترتيب المشاهد.

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

كان منزل كوبريك في (آبوتس ميد)، التي تبعد نصف ساعة بالسيارة عن لندن، عبارة عن مقر قيادة وملجأ للمخرج، حيث تقع في الجوار استوديوهات (إيلستري) وMGM وEMI . وأحاط بالمنزل وحديقته الواسعة سور قرميدي وفر خصوصية العيش لستانلي وزوجته (كريستيان) وبناتهما الثلاث (كاثرينا) و(آنيا) و(فيفيان). وضم المنزل أيضا مكتبا للمخرج وغرفة خاصة مجهزة بمعدات المونتاج، حيث جرى فيها مونتاج فيلم "**البرتقالة الآلية**". قال كوبريك لـــ (برنارد وينراوب) من نيويورك تايمز: "إن المكان هنا جميل جدا وهادئ للغاية ومتحضر أيضا. لابد أن لندن تشبه نيويورك كما كانت عام ١٩١٠. يجب أن أقيم في المكان الذي أصنع فيه أفلامي لذلك قضيت معظم أوقاتي في السنوات العشر الماضية في لندن." وبينما كان (وينراوب) يجري هذا الحديث مع كوبريك في مطعم قريب من منزل المخرج، لاحظ أن كوبريك يتحدث بنعومة وبلهجة أهالي نيويورك. لكن في بعض اللحظات التي تخللت هذا اللقاء ظهر فيها كوبريك متوترا ومشتت الذهن. فعندما تناول كوبريك وجبة غدائه مع (وينراوب) فعل ذلك خلال ١٥ دقيقة فقط ولم يتذكر أن يخلع السترة الجلدية القصيرة السميكة إلا بعد انتهاء وجبته.

واظب كوبريك العمل على أفلامه دون استراحة أو انقطاع. ومنذ أن صنع فيلم "٢٠٠١" بدأت مشاريع أفلام كوبريك تستغرق وقتا أطول في التأمل وإجراء البحوث والدراسات عليها وطالت فترة إنتاجها وترويجها أيضا. لم يعتاد هذا المخرج الأمريكي - البريطاني أن يمنح نفسه إجازة للاستراحة بعد إنجاز التصوير الرئيسي في أي من مشاريع أفلامه باستثناء فيلم "**لوليتا**"، حيث أمضى إجازة لمدة خمسة أيام مع زوجته للاطلاع على مخلفات الحرب العالمية الثانية في زيارة قام بها إلى (نورماندي). وسجل كوبريك هذه الجولة الاطلاعية في ذهنه لاستعمالها لاحقا في صنع أحد الأفلام. وقال كوبريك لـــ (بول د. زيمرمان): "أعتبر أخذ إجازة من صناعة الأفلام كطفل تطلب منه أن يأخذ إجازة من اللعب واللهو." لكن كوبريك ذهب في إجازة أخرى نادرة إلى منتجع على البحر الأسود وكانت فرصة لزوجته (كريستيان) كي تتطلع

على تراث زوجها المخرج. فخلال حضورهما إحدى المسرحيات في ذلك المنتجع، شاهدت (كريستيان) كيف تدفق حوالي ٥٠٠ ممثل ثانوي (كومبارس) إلى المدرج وجميعهم ملتحين وكانت لحاهم سوداء فبدوا وكأنهم نسخة مماثلة لكوبريك. لقد شاهدت (كريستيان) الصلة التي تربط زوجها بأسلافه من أوروبا الشرقية.

وضع كوبريك مكبري صوت ضخمين في أحد أركان غرفة مكتبه واحتفظ بألبومات تسجيلية مصنفة بدقة على مجموعة من الرفوف بالقرب من المسجلة ومكبرات الصوت. وضمت تلك الألبومات شتى صنوف الموسيقى من القطع والمعزوفات الكلاسيكية إلى موسيقى الجاز الحديثة ذات الأسلوب الحر. وضم مكتب كوبريك أيضا خزانة ملفات تحتوي على ٢٠٠ درج صغير صنفها بمنتهى العناية والدقة.

بدأت صفة "المتنسك" تلتصق باسم ستانلي كوبريك الذي لم ينتمي لأي من الجماعات الفنية أو الاجتماعية المعروفة في هوليوود أو نيويورك أو لندن. ومع ذلك كان كوبريك على اتصال دائم بالعالم الخارجي الذي استحضره إلى مكان إقامته. فالهاتف أصبح وسيلة الاتصال الرئيسة بالنسبة لكوبريك. كان محررو صحيفة نيويورك تايمز الأمريكية يأتون لمقابلته كل يوم تقريبا. وظل على اتصال بأمريكا وغيرها من بقاع العالم بواسطة راديو الموجات القصيرة الذي احتفظ به في منزله. ولم ينقطع أصدقاؤه المقربون وأقاربه وزملؤه عن زيارته. لقد عاش كوبريك حياته الشخصية والمهنية في المجالات التي تقع ضمن مجال اهتمامه.

وضع كوبريك طاولة خاصة بلعبة البينغ بونغ تحت مظلة في مزرعته الواسعة حيث اعتاد ممارسة هذه الرياضة مع الأصدقاء والزوار. كان كوبريك يرغب بشكل خاص بمقابلة الممثلين على طاولة البينغ بونغ أو رقعة الشطرنج كي تتسنى له فرصة تثبيت تفوقه على هؤلاء الممثلين عندما يقف المخرج خلف الكاميرا.

كانت علاقة كوبريك بمدير التصوير (جيوفري أنسوورث) جيدة خلال العمل في فيلم "٢٠٠١" وأثمرت نتائج مبهرة. لقد أثرت تجربة كوبريك السابقة كمصور سينمائي في أفلامه القصيرة الثلاثة وفيلميه الروائيين الطويلين على علاقاته مع مديري التصوير بشكل عام. إن معرفة كوبريك واطلاعه الواسع على الكاميرات وعدسات التصوير والإضاءة قد جعلت منه تحديا كبيرا حتى بالنسبة لأشهر المصورين السينمائيين ذوي الخبرة الطويلة. ويمكن القول أن مساهمته في عملية التصوير في الأفلام التي أخرجها كانت مباشرة على

العكس من كثير من المخرجين ممن عهدوا بالمهمة إلى مساعديهم كي يخبروا المصور عن رغبة المخرج بنوعية المشهد والطريقة التي يرغب فيها بإظهار مشهد معين حتى يتمكن المصور من إعداد الإضاءة المناسبة والبدء بالتصوير. إلا أن ستانلي كوبريك كان يستدعي اللقطة بنفسه ويختار العدسة المناسبة وطريقة التصوير الملائمة، علاوة على تشغيله الكاميرا بنفسه في كثير من الأحيان وهو يصور بنفسه لقطات الكاميرا المحمولة باليد. لذلك كان العمل مع كوبريك يتطلب فنيين يتمتعون بشخصية قوية وخبرة وافية في مجال العمل والمقدرة على التعاون بالإضافة إلى الاستعداد والطواعية للامتثال لرغبات المخرج الفوتوغرافية. كما كان التفرغ الكامل للعمل الدؤوب والطويل والشاق الذي قد يمتد شهورا طويلة أيضا أمر لا مناص منه لكل من يرغب بالعمل مع ستانلي كوبريك.

بدأ (جون آلكوت)، المولود في لندن عام ١٩٣١ والذي كان وسيم الوجه وتبدو عليه علائم الأرستقراطيين، مهنته السينمائية كفني متخصص في معايرة تركيز عدسات التصوير في أفلام من إنتاج بريطاني، مثل "**المطربة وليست الأغنية**" و"**صفير في مهب الريح**" و"**الانجذاب الرئيسي**" و"**تاماهين**". وعمل (آلكوت) أيضا مع (جيوفري أنسوورث) في فيلم "٢٠٠١" ثم استلم مكانه عندما اضطر (أنسوورث) لترك التصوير في "٢٠٠١"، والتي بدت وكأنها عملية لا نهاية لها، بسبب ارتباطه بمشروع تصوير سينمائي آخر. قام (آلكوت) بتصوير اللقطات الإضافية اللازمة للإنتاج. كوبريك الذي أعجب بأداء (آلكوت) في هذا الفيلم الضخم، كان يبحث عن فني إضاءة للتصوير في مشروع "**البرتقالة الآلية**"، الذي استخدم نمطا تصويريا فيه المزيد من الحركة والتفاعل. وقال (آلكوت) لمجلة المصور السينمائي الأمريكي: "مع أن فترة التصوير في الفيلم لم تكن محددة تماما إلا أن هذا كان يعني بأنها مرحلة تطلبت أسلوبا شديد الوضوح في التصوير."

كان كوبريك يواكب كل الابتكارات الفنية التي يستطيع تطبيقها في صناعة أفلامه. وفي أغلب الأحيان كان يخرج بفكرة ذات مفهوم جمالي ثم يبحث عن المصادر الفنية كي يتمكن من إنجاز شيء ما يزال بعيد المنال من الناحية التكنولوجية.

لقد تخيل كوبريك اللقطات اللازمة في فيلم "**البرتقالة الآلية**" بشكل يستخدم فيه عدسة الزوم بحيث ينقل الصورة من اللقطة القريبة إلى البعيدة. فتصغير حجم الصورة واحد ومستمر. وقال (إد دي جيوليو)، مدير مؤسسة الإنتاج السينمائي في لوس أنجلوس، عن كوبريك: "كان ستانلي يقوم بالاتصال هاتفيا من مكتبه في لندن بالعديد من الأشخاص في كافة

أنحاء العالم حين يكون بحاجة للمعلومات." وقال المصور السينمائي الشهير (هاسكل ويكسلر) لكوبريك عن (دي جيوليو) أنه كان إنساناً متعاوناً ويستجيب لطلبات المخرجين الملحة. وقال (جيوليو): "أخبرني ستانلي برغبته في الحصول على عدسة زوم عيار ٢٠:١ فقلت له 'نستطيع أن نتدبر الأمر.'" وشرح (جيوليو) لكوبريك أنه بالإمكان إحضار عدسة زوم ٢٠:١ نوع (آنجينيو) عيار ١٦ ملم وتثبيت قطعتي تمديد خلف هذه العدسة للحصول على العيار ٣٥ ملم المطلوب. وشرح له (جيوليو) عبر الهاتف من أميركا: "لكنك بهذه الطريقة ستفقد جزءاً من الضوء النافذ إلى عدسة الكاميرا مما يؤدي إلى بطئ كبير في فتحة العدسة. ثم أرسل لي ستانلي في اليوم التالي رسالة بواسطة التلكس يصل طولها إلى ياردة تقريبا يشرح لي فيها بأن نمط العدسة الـ ٣٥ ملم التي يستعملها هي ١:٨٥ واستشهد بالنظرية البيثاغورية ليشرح بإسهاب تفاصيل هذه الطريقة وكأنه يلقي محاضرة أمام تلامذته. فقلت في نفسي 'هاأنا ذا أمام مخرج آخر أخرق ..'، واتصلت بزميل قديم يدعى بيرن ليفي يعمل في شركة كاميرات آنجينيو وقلت له 'بيرن .. لدي مخرج غريب الأطوار يريد تطبيق هذه الطريقة على عدسة الزوم '. فأجاب بعد شرح مطول أنه سيقدم المادة المطلوبة." واشترى (دي جيوليو) كاميرا ميتشل BNC لكوبريك وأجرت عليها مؤسسته التعديل اللازم حتى تلبي رغبة كوبريك في التصوير في مشروع فيلمه "**البرتقالة الآلية**". وقامت المؤسسة أيضا بتزويد الكاميرا بذراع ومقبض للتحكم الأوتوماتيكي بعدسة الزوم المطلوبة.

بلغت كلفة تصوير فيلم "**البرتقالة الآلية**" ميلوني دولار خلال فصل شتاء ١٩٧٠ – ١٩٧١. أراد كوبريك إظهار فترة المستقبل القريب في الفيلم باللجوء إلى فن العمارة الحديث لإنجلترا المعاصرة وحول أحد المصانع القديمة إلى مركز إنتاج الفيلم وأنشأ استوديو ملحقاً بمركز الإنتاج بما أن التصوير داخل الاستوديو يضم فقط مشهد إنتاج حانة (كوروفا ميلك بار) وصالة استقبال السجن وحماماً مزوداً بالمرايا وزُودت أيضا القاعة في منزل الكاتب بالمرايا. وقد جرى تصميم هذه الديكورات فقط بما أن موقع التصوير الخارجي لا يحتوي على هذه العناصر.

بدأ كوبريك عملية تصميم الديكور بشراء مجلات فنون العمارة الصادرة عبر السنوات العشر الماضية. وأمضى كوبريك ومصمم الإنتاج (جون باري) أسبوعين في تصفح هذه المجلات ونزع الصفحات المصورة الهامة وتصنيفها بدقة في مصنف خاص من إنتاج إحدى الشركات الألمانية يوفر سهولة استعراض الصور الموجودة فيه بطرق لا

حصر لها من خلال نظام إرشادي متنوع يتبع رموز الإشارات والألوان والتبويب الأبجدي والعددي.

وجد كوبريك هذا الأسلوب أكثر فاعلية من عملية استكشاف المواقع التقليدية التي تتضمن إرسال فرق كشفية لالتقاط صور الأمكنة التي يرونها مناسبة. وقد تم تحديد معظم مواقع التصوير في الفيلم من خلال العثور عليها بشكل فوري عن طريق الاستعانة بهذا النظام الإرشادي للصور المأخوذة من المجلات. فكتلة البناء التي تضم منزل (أليكس) تم تصويرها في (تميزميد)، وهو مشروع معماري جريء في لندن. والمدرج الذي يعرض شقاء (أليكس) في مؤتمر صحفي كان عبارة عن مكتبة تقع في جنوب (نوروود). أما منزل الكاتب فقد جرى تصويره في موقعين منفصلين: موقع التصوير الخارجي كان لأحد المنازل في (أكسفوردشاير) وموقع التصوير الداخلي في منزل آخر يقع في (راندلت). كما استخدمت جامعة (برونل) لتصوير بعض المشاهد. ومحل التسجيلات الصوتية صور في صيدلة تقع في (شيلسي). أما المسرح المهجور الذي تغتصب فيه المرأة ويدور فيه العراك بين (أليكس) وأفراد عصابته مع عصابة أخرى فقد جرى تصويره في ملهى ليلي مهجور في جزيرة (تاغ)، وهو مكان شهد أداء تمثيليا سينمائيا لشارلي شابلن و(فريد كارنو).

قام كوبريك بتوظيف (ليز مور)، التي قامت بنحت مجسم الفتى النجمي في فيلم " ٢٠٠١"، من أجل تصميم الطاولات في حانة (كوروفا ميلك بار) وكان تصميم تلك النحاتة مميزا حيث جعلت الطاولات على هيئة نساء عاريات. لكن هذه الفنانة الموهوبة قتلت في حادث سيارة عندما كانت تعمل خلال إنتاج فيلم "**جسر بعيد جدا**" من إخراج (ريتشارد أتينبورو).

ظهرت لوحات توحي بالأوضاع الجنسية في عدة مشاهد من الفيلم، لكن بالنسبة لمنزل الكاتب وزوجته اللذان تعرضا لهجوم وحشي من قبل (أليكس) وأفراد عصابته، أراد كوبريك لوحة تعكس الجانب الإنساني والرقي الذي ميز حياة هذين الزوجين. لذلك اختار كوبريك لهذا الديكور لوحة بريشة زوجته الرسامة (كريستيان) تحمل عنوان "أزهار السيدبوكس"، وهي لوحة كبيرة قياسها ٦٠ × ١٢٠ بوصة. كانت هذه اللوحة الساطعة بنور الشمس مشبعة باللون الأصفر الضارب للحمرة وتعرض صفوف من أزهار السيدبوكس ذات اللون الأزرق المخضر التي تبرعمت أوراقها وازهرت بأزرار التوت البري. في حين ضمت خلفية اللوحة خيمة بيضاء كبيرة تحيط بها الأشجار من كل جانب ويقف داخلها

شخصان (أحدهما قد يكون ستانلي كوبريك) يلعبان كرة الطاولة. وفي مشهد الفيلم تظهر اللوحة التناقض الساخر بين جمال الطبيعة والعنف الهمجي الذي يتعرض له الكاتب وزوجته.

قالت (كريستيان كوبريك) لـ (فاليري جنكنز) من صحيفة (إيفننغ ستاندرد): "لم أجرؤ على النظر في هذا المشهد العنيف خشية أن تتعرض اللوحة لإحدى ضربات أو ركلات الممثلين." وحين أنجز تصوير المشهد عادت لوحة "أزهار السيدبوكس" إلى مكانها الأصلي لتزين غرفة الطعام في منزل كوبريك الكبير الذي أصبح كمتحف للأعمال الفنية الكثيرة التي أنتجتها زوجته الرسامة (كريستيان كوبريك) لدرجة لم يعد هذا المنزل الفسيح يتسع للوحات ورسومات هذه الفنانة.

كما علق ستانلي كوبريك أعماله اليدوية في بعض الزوايا على جدران المنزل الواسع وكانت هذه الأعمال عبارة عن إشارات تعرض تفاصيل معينة استخدمها كوبريك كوسائل إيضاح لزواره وموظفيه. ومن بين تلك الإشارات والإعلانات التي ابتكرها كوبريك "هناك كلب حراسة في الداخل. لا تدخل دون مرافق".. "ابق هذه البوابة موصدة دوما".. "انتبه – هناك أطفال وكلب".. "هر وسط الحر". وترددت العبارة التالية في كثير من تلك الإشارات "تعاني من مشكلة حقيقية مع هذا الكلب الذي يهرب إذا وجد باب المنزل مفتوحا. الرجاء التأكد من إغلاق الباب عند مغادرتكم المنزل لأن الكلب قد هرب بالفعل عدة مرات."

لقد سهلت التكنولوجيا الحديثة عملية التصوير خارج الاستوديو بالنسبة لكوبريك مع المحافظة على معاييره الفنية الصارمة. فمحل التسجيلات الصوتية في الفيلم جرى تصويره بعدسة ٩,٨ ملم مما أتاح لكوبريك النظر في العدسة بزاوية ٩٠ درجة. كما استطاع كوبريك و(آلكوت) التصوير داخل غرفة بإنارتها الطبيعية حتى فترة بعد الظهر بواسطة عدسة عيار ف٠,٩٥ وذلك في إضاءة تقل بنسبة ٢٠٠% عن الإضاءة التي تستعملها العدسات القياسية القديمة عيار ف٢,٠ .

كان تسجيل الصوت خارج الاستوديو إحدى المشاكل التي واجهها صناع الأفلام في السابق واضطروا للقيام بعملية التسجيل الصوتي في مرحلة ما بعد الإنتاج. ولكن في فيلم "**البرتقالة الآلية**" وفي ظل التكنولوجيا الجديدة لم يضطر المخرج لتسجيل الحوار المتزامن مع الصورة في المرحلة التي تلي التصوير. وهذا ما جعل تسجيل الحوار في "**البرتقالة الآلية**" يجري في موقع التصوير ذاته. فقد استخدم كوبريك ميكروفونات صغيرة جدا

وأجهزة بث تعديل ترددي مخفية عن الأنظار واستغنى بذلك عن الذراع الطويل الذي يحمل الميكروفون في الطريقة التقليدية القديمة. فالمشهد الذي يتعرف فيه المشرد على (أليكس) حيث تعرض للضرب على يد (أليكس) في وقت سابق من القصة جرى تصويره تحت جسر (آلبرت) - وهو مكان يعلوه الضجيج والضوضاء لدرجة تطلبت صراخ كوبريك وطاقم العاملين بالفيلم كي يتمكنوا من سماع بعضهم. لكن وسائل الفنون الصوتية الحديثة التي استخدمها كوبريك في الفيلم أتاحت تسجيل حوار (أليكس) مع المشرد بوضوح لدرجة اضطر فيها مهندسو الصوت إلى تسجيل حركة المرور في خلفية المشهد وإضافته في المؤثرات الصوتية أثناء عملية دمج إعادة التسجيل. فقد خبأ كوبريك ميكروفون نوع (سينهيزير)، الذي لا يتجاوز حجمه دبوس الورق الصغير، تحت ياقة السترات التي يرتديها الممثلان. لقد أتاحت هذه التكنولوجيا الجديدة لكوبريك عملية التصوير بكاميرا (آريفليكس) المحمولة باليد بسهولة وعلى مسافة قريبة من الممثلين لا تزيد عن ستة أقدام لأنه لم يضطر في هذه الحالة إلى إضافة صندوق التسجيل الصوتي الثقيل الذي يزيد من وزن الكاميرا ويجعل من التصوير باليد أمرا شاقا. كان كوبريك يفضل استعمال كاميرا (آريفليكس) التي تزن ٣٧ رطلا، بينما تزن كاميرا (ميتشل) حوالي ١٢٥ رطلا والتي كانت الكاميرا القياسية المستعملة في تصوير الأفلام السينمائية.

أما بالنسبة للإضاءة المتبعة في تصوير فيلم "**البرتقالة الآلية**"، لجأ كوبريك إلى استخدام اللمبات العملية العادية المستعملة عادة في إضاءة الديكور. لذلك استطاع كوبريك و(آلكوت) من خلال اختيار المصابيح التي تزود الإضاءة بالناحية الجمالية المطلوبة وقد وفرا المظهر المستقبلي للمشاهد واستطاعا التصوير دون مشقة أو الاستعانة بمصابيح الاستوديو الإضافية. واستخدم كوبريك أيضا أضواء كوارتز خفيفة الوزن باستطاعة ١٠٠٠ واط علقها على السقف واستعان بالمظلات العاكسة للضوء - أتاح هذا الأسلوب العملي لكوبريك إمكانية تدوير الكاميرا أفقيا وعموديا بزاوية ٣٦٠ درجة بغية إضفاء مسحة بانورامية على الصورة دون الاضطرار لإخفاء المصابيح كي لا تظهر في عدسة الكاميرا أثناء التصوير. وبالتالي وفر هذا التكنيك سهولة العمل وسرعة الإنجاز في التصوير وقلص الجدول الزمني المخصص للتصوير.

شكل تصوير "**البرتقالة الآلية**" تجربة صعبة ومؤلمة من الناحية الجسدية بالنسبة لـ (مالكوم ماكدويل). فقد كان هذا الممثل يخاف جدا من الأفاعي خاصةً وأن (أليكس) امتلك

في الفيلم أفعى أليفة احتفظ بها داخل درج في غرفته. وبعد أن يتم (أليكس) علاج (لودوفيكو) يظهر أمام الملأ ليعرض نجاح "شفائه" على يد الدولة. ويندفع أحد الحضور باتجاه (أليكس) ويطرحه أرضا ويدوس فوقه في محاولة لاستفزازه واختبار نجاح العلاج وشفاء (أليكس) من آفة العنف. تسبب تصوير هذا المشهد كسر أضلاع (ماكدويل) عندما بالغ الممثل الذي أدى دور الشخص الذي يستفز (أليكس) ويدوس فوقه بقوة. وفي مشهد آخر في الفيلم يلتقي (أليكس) بشخصين كانا سابقا من أفراد عصابته ثم أصبحا بعدها من رجال الشرطة. وفي لقطة طويلة ليس فيها أي انقطاع يضع هذان الرجلان (أليكس) في حوض مليء بماء قذر. أدى (ماكدويل) الدور بنفسه دون الاستعانة بممثل بديل لكنه كاد يختنق عندما غمس الرجلان رأسه في مرق لحم البقر بعد أن حبس نفسه زيادة عن الحد في هذه اللقطة الطويلة. كانت أصعب المشاهد بالنسبة لـــ (ماكدويل) خلال تصوير اللقطات في عملية علاج (لودوفيكو) التي تطلبت إبقاء عيون (ماكدويل) مفتوحة بواسطة ملاقط تثبت على الجفنين كي يشاهد (أليكس) عنوة أفلاما عنيفة من أجل تطهيره من سلوكه العدواني.

قال كوبريك لـــ (آندرو بيلي) من مجلة (رولينغ ستون): "لقد استعملنا قطعة من الأدوات الطبية الجراحية تستخدم في تثبيت الجفن أثناء العمليات الجراحية العينية. لقد تطلب أداء هذه اللقطة الجرأة بالإضافة إلى مخدر موضعي كي يتحمل الممثل الألم الناتج عن استعمال هذه الملاقط الجراحية. وأنا واثق أن مالكوم لم يحب أداء هذه اللقطة على الإطلاق، خصوصا وأننا لم ننجز التصوير من المرة الأولى لأن أليكس سيتعرض لهذا العلاج لاحقا في نهاية الفيلم. لقد تحتم على مالكوم أداء اللقطة بشكل حقيقي كي يعطي المصداقية اللازمة للمشهد. وأستطيع القول أنه من أبشع الأفكار أن يتخيل المرء نفسه مقيدا بواسطة سترة المجانين وموثوقا إلى كرسي ولا يستطيع أن يرف له جفن."

أمضى كوبريك وقتا طويلا يعمل في المشاهد الرئيسة في الفيلم. وقال لـــ (بول دي. زيمرمان) من مجلة نيوزويك: "إن لاعب الشطرنج المتفوق يقضي أحيانا نصف الوقت المخصص له في المباراة للقيام بحركة واحدة فقط لأنه يدرك بأنه في حال كانت تلك النقلة في غير مكانها سيخسر اللعبة كلها. وبشكل مماثل يجب أن يكرس المخرج أوقاتا طويلة جدا على بعض النواحي الحاسمة في الفيلم. ففي مشهد الاغتصاب في **'البرتقالة الآلية'** كانت إحدى تلك اللحظات الحساسة جدا في الفيلم حين يردد أليكس أغنية 'الغناء

تحت المطر". فقد استغرقت هذه اللقطة لوحدها ثلاثة أيام. وقد أطلق كوبريك على هذه اللحظات الحاسمة الاختصار اللغوي (CRM) (CRITICAL REHEARSAL MOMENT) (لحظة التمرين الحاسمة)، وهي عبارة عن لحظة من الزمن يلتقي فيها المخرج والممثلون لصنع مشهد محدد في الفيلم.

تلقى (مالكوم ماكدويل) خلال تصوير "**البرتقالة الآلية**" دعوة غداء في قصر (كينغستون) أقامتها الأميرة (مارغريت). وعندما طلب (ماكدويل) إذنا من ستانلي لمغادرة موقع التصوير لحضور حفل الغداء الملكي، قال له كوبريك: "أوه .. مالكوم .. لا أنوي تعطيل العمل لمدة يوم كامل من أجلها (الأميرة)!"

بعد أن عمل (كيرك دوغلاس) مع كوبريك في فيلم "**دروب المجد**" و"**سبارتاكوس**" وبعد أن شاهد "**البرتقالة الآلية**"، اتصل (دوغلاس) بـــ (مالكوم ماكدويل) وسأله فيما إذا أعجبه العمل مع هذا المخرج، فقال له (ماكدويل): "لقد أصبت بخدش صغير في عيني اليسرى وكانت تؤلمني ولم أتمكن من الرؤية بوضوح، فقال كوبريك "دعنا نتابع تصوير المشهد وسأنتبه لعينك الثانية!"".

لقد تكونت لدى (ماكدويل) مشاعر تمزج بين الحب والكراهية تجاه المخرج كوبريك. وقد وجه كوبريك رسالة إلى (ماكدويل) بعد إصدار "**البرتقالة الآلية**" يعبر فيها عن أسفه حول الخلافات التي نشبت بينهما خلال تصوير الفيلم. وقال (ماكدويل) للكاتب (توم بيورك): "لقد اكتشفت بأني مولع بستانلي بطريقة تمزج بين الحب والكراهية. لا يوجد مثيل لستانلي وليس هناك فني آخر من مستوى ستانلي. إنه عبقري لكن مزاحه أسود كالفحم الحجري. وإني أتعجب من .... جانبه الإنساني."

اختار كوبريك للشخصية التي تلعب دور رجل الشرطة الذي يستجوب (أليكس) الممثل والمخرج المسرحي (ستيفن بيركوف). وعندما استدعاه كوبريك لتمثيل الدور، كان (بيركوف) قد أخرج بعض الأعمال المسرحية مثل "**ميتافورسيس**" للمؤلف والفيلسوف (كافكا) و"**المحاكمة**" ومسرحية شكسبير "**ماكبث**". كما أدى (ستيفن بيركوف) فيما بعد أدوارا رائعة في "**شرطي بيفرلي هيلز**" و"**رامبو: الدم الأول الجزء الثاني**" و"**مبتدئون كليا**" و"**الأخوان كراي**" وفيلم كوبريك "**باري ليندون**" بالإضافة للعديد من المسرحيات اللامعة، ومنها "**سالوم**" التي أنتجها (بيركوف) بنفسه عام ١٩٩٥.

جرى تصوير مشهد استجواب (أليكس) في مبنى قديم تابع لمجمع جامعة (برونل). ويذكر (بيركوف): "كان ستانلي كوبريك مهذبا جدا ومثقفا جدا في الأمور التي تقع في مجال اهتمامه. وأستطيع القول أنه إنسان يتمتع بالحكمة والاحترافية في عمله. كما كان حساسا جدا بالنسبة للممثلين، فإذا قام الممثل بالأداء الذي يريده ستانلي فلن تكون هناك أية مشكلة بالتعامل معه."

قدم (بيركوف) أداء متميزا في هذا المشهد عندما مثل دور الشرطي العنيف الذي يدير وجه (أليكس) عنوة باتجاه اليمين ليظهر أثر الجرح الذي أحدثه أحد أفراد العصابة بضرب وجه (أليكس) بقارورة زجاجية. يجري إحضار (أليكس) وهو يعاني ألم تلك الضربة ثم يتابع باقي المشهد المحققين كما يراهم (أليكس) بعينه. ومنح كوبريك فرصة لـ (بيركوف) كي ينظر في كاميرا المخرج باستخدام عدسة بزاوية عريضة. ويقول (ستيفن بيركوف) عن ذلك: "أعطاني ستانلي الفرصة كي أنظر خلال عدسة الكاميرا حتى أرى كيف يجري تصويري بالضبط. كانت لقطة مثيرة بسبب استخدام عدسة الزاوية العريضة وتوطدت العلاقة بيننا بعد هذا الموقف. كان ستانلي حليما مع الممثلين. ولم ألاحظ أبدا أنه استاء في يوم من الأيام للأشياء التي يفعلها الممثلون أو يغفلون عن فعلها. أذكر أحد الممثلين ممن اضطلعوا بدور في المشهد الذي أمثل فيه. كان هذا الممثل يحفظ حواره في نفس يوم التصوير بحجة أنه لا يريد حفظ الحوار قبل أن يعرف بالضبط مكانه في المشهد. فقال له ستانلي 'يجب أن تحفظ حوارك دوما في وقت مسبق لأن هذا سيجعل الكلمات تستقر في ذاكرتك لأننا مهما حاولنا تنفيذ الحوار أو تعديله أو اقتباسه فإن الأساس سيكون موجوداً لتوه في ذاكرتك.' إن توبيخ كوبريك لهذا الممثل كان لطيفا وبعيداً عن التعنيف. وأعتقد بأن ذلك الممثل كان مغفلا لأنه قصر في حفظ حواره خصوصا عندما يعمل المرء مع سيد المخرجين السينمائيين. بالنسبة لي كنت أحفظ حواري عن ظهر قلب وبطرق مختلفة .. من النهاية إلى البداية أو بالعكس حتى لا يلومني أحدهم بالتقصير في عملي."

بما أن (بيركوف) كان ممثلا مسرحيا فقد أثنى على حزم كوبريك فيما يتعلق بالانضباط في العمل وإصراره على تكرار اللقطات من أجل الارتقاء بمستوى الأداء التمثيلي. "كان يكرر تصوير اللقطات مرات عديدة. لقد اعتقد ستانلي أنه بوسع الممثل التدريب والتمرين المرة تلو الأخرى كما يحدث في تمرينات الأعمال المسرحية. وأظن بأنه كان يشعر أننا سنحسن من أدائنا إذا قمنا بالتمرين أثناء التصوير وكررنا اللقطات

مرات عديدة. وأذكر أني كررت العمل في نفس اللقطة لعدة مرات، لكن هذا التكرار كان برأيي ضروريا."

"اعتاد ستانلي توجيه ملاحظات عامة إلى الممثل أمام زملائه الممثلين إذا اضطر الأمر. ولكن في حال توجيه ملاحظة معينة، كان ينفرد بالممثل حتى لا يحط من شأنه أمام الآخرين فلا يشير إلى الخطأ الذي ارتكبه هذا الممثل علنا."

ذهب ستانلي كوبريك لحضور مسرحية في لندن بعنوان "**المتعهد**" وهي من تأليف (ديفيد ستوري) وإخراج (ليندسي آندرسون). لعب الممثل (فيليب ستون) دور زعيم جماعة من العمال يشيدون خيمة كبيرة. كان هذا القائد غريب الأطوار وصامتاً في دوره. واستمر عرض هذه المسرحية لشهور عديدة وصلت إلى سنة كاملة تقريبا. وقد حضر كوبريك إلى المسرح مرتين لمشاهدة هذه المسرحية خصوصا أنه أعجب بأداء الممثل (فيليب ستون)، الذي يذكر: "طلب مني ستانلي فجأة أن اجتمع به في موقع تصوير فيلم '**البرتقالة الآلية**' الذي باشر العمل به للتو. ذهبت للقائه في موقع التصوير وقال لي 'كان أداؤك رائعا في هذه المسرحية. هل ترغب بالتمثيل في فيلمي الحالي؟' فقلت له 'أعتقد أننا سنحقق نتيجة جيدة إذا عملنا سوية.' فقال 'بالطبع.. حسنا.. ستأخذ دور' داد.' لم أدرك وقتها أني سألعب دوراً في فيلم سجله تاريخ السينما على صفحاته."

"كانت شخصية داد في الفيلم حزينة ومحبطة نوعا ما. هناك جانب حزين في شخصيتي الحقيقية ولم أجد صعوبة في لعب دور الشخصية. إن ستانلي لا يقبل بالأداء السطحي أو التافه. فهو شديد العناية بالتفاصيل قبل بدء تصوير أية لقطة من حيث الإضاءة بشكل عام والصوت بشكل خاص. لقد ثبتوا الميكروفونات الصغيرة في كل مكان من الديكور لأن ستانلي يحب الصوت الحقيقي الذي يصدر مباشرة أثناء العمل. إن هذه الطريقة في الإعداد للتصوير تعطي الثقة للممثل كي يطلق العنان لمواهبه وهي مفيدة كي يكون صادقا في مشاعره."

"خلال فترة عملي في تصوير '**البرتقالة الآلية**' لفترة أسبوعين أو ثلاثة كنت أعمل في نفس الوقت كل ليلة في مسرحة '**المتعهد**'. كانت بالنسبة لي أياما طويلة. كنت أستيقظ في الخامسة والنصف فجرا ولا آوي إلى فراشي حتى منتصف الليل. وقد سبب لي عملي المتواصل انشغالاً فكرياً رهيباً. كنت أنجز عملي في '**البرتقالة الآلية**' في السادسة مساء ثم تأتي سيارة لتقلني إلى لندن أتناول خلالها سندويشة هامبرغر في السيارة أسد بها رمقي،

ثم أنطلق مباشرة إلى خشبة المسرح لأنصب الخيمة في هذه المسرحية. كان الأمر شاقا وفي غاية الصعوبة ولا أعتقد أنه بمقدوري الآن القيام بهكذا عمل."

نفذ كوبريك مونتاج الفيلم مع الفني المتخصص (بيل بتلر) في غرفة ضمن منزل كوبريك خصصها لهذا الغرض. وقال كوبريك لـ (الكسندر ووكر): "تشمل المعدات الأساسية التي استخدمها في المونتاج جهاز موفيولا وجهازين معروفين باسم 'ستين بك' استعملها لاختيار المواد الفيلمية. ووجود جهازين من هذا النوع يتيح لي مراقبة الفيلم باستمرار دون انتظار تبديل بكرة الفيلم. في الحقيقة لا أشعر بالذنب لاستخدامي جهازي الـ 'ستين بك' لأن قيمة استئجار كلا الجهازين لا يشكل سوى نسبة ضئيلة جدا من تكاليف الإنتاج. وأعتقد بأن جهاز 'ستين بك' رائع جدا لعملية اختيار المواد الفيلمية خلال المونتاج بما أنه يتمتع بخاصية تقديم وإرجاع بكرة الفيلم بسرعة ولا يصدر عنه صوت مزعج طالما يعمل بصورته الطبيعية. ولكن من أجل تنقيح واقتطاع مشاهد الفيلم ومعالجة اللقطات القصيرة جدا، فإن جهاز الموفيولا يتفوق على 'ستين بك' بالرغم من الضجيج الذي يصدره وأسلوبه التقليدي القديم في العمل. عندما انغمس في تنفيذ المونتاج فإني أشتغل طوال أيام الأسبوع. وفي المراحل الأولى أعمل لمدة ١٠ ساعات يوميا وعندما يقترب الموعد المحدد لإنجاز المونتاج فإني أضاعف جهودي وأعمل لمدة ١٤ - ١٦ ساعة كل يوم."

كانت الموسيقى في "**البرتقالة الآلية**" جزءا أساسيا في جوهر قصة (بيرغس) لأن (أليكس) مولع بموسيقى (لودفيغ فان بيتهوفن) وشكلت سيمفونيته التاسعة عنصرا رئيسا في الحبكة. وأدرك كوبريك ضرورة استخدام الموسيقى الكلاسيكية في الفيلم ليظهر تطور أحداث القصة خصوصا أن كافة العناصر في الفيلم تتم معالجتها بطريقة مستقبلية. ومن أجل إضفاء صفة المستقبل على موسيقى القرن الثامن عشر لجأ كوبريك إلى توظيف الموسيقى الإلكترونية.

شهد عام ١٩٦٨ إصدار أفضل ألبومات الموسيقى الكلاسيكية وأكثرها مبيعا في الأسواق بعنوان "باخ يستيقظ مجددا"، وهذا الألبوم عبارة عن تسجيل لعزف بأداة موسيقية إلكترونية متعددة الأصوات عرفت باسم الأرغن الإلكتروني استحدثها (والتر كارلوس)، الذي قام بتلحين "ثلاثية الكلارنيت والأكروديون والبيانو" عندما كان في سن العاشرة. وقام بتجميع جهاز كومبيوتر صغير عندما بلغ الرابعة عشرة، ثم انصهر هذا الولع بالموسيقى

مع التكنولوجيا حين أصبح (والتر) في السابعة عشرة وأسس استوديو للموسيقى الإلكترونية. وفي عام ١٩٦٦ بعد أن أنجز (والتر كارلوس) دراسة الموسيقى والفيزياء في جامعة براون وعمل أيضا في مركز (كولومبيا - برينستون) للموسيقى الإلكترونية أقام علاقة تعاون مع المهندس (روبرت موغ). وكانت نتيجة هذا التعاون ابتكار أول نموذج للموسيقى الإلكترونية طبقه على معزوفات (باخ) وغيره من الموسيقيين الكلاسيكيين وأطلق على هذا الابتكار اسم (أرغن موغ الإلكتروني).

ثم التقى (كارلوس) وشريكته (راشيل إلكيند) بالمنتج (مايك فرانكوفيتش) لبحث تأليف موسيقى فيلم "**معزولون في الفضاء**" الذي صدر عام ١٩٦٩. لكن منتجي الفيلم قرروا في نهاية الأمر عدم إضافة الموسيقى لهذا الفيلم، فسعت (راشيل) إلى العمل مع ستانلي كوبريك بعد أنت تناهى إلى علمها أنه في صدد إخراج فيلم جديد. وأبلغت (راشيل) وكيلتها للشؤون الأدبية (لوسي كرول) أنها و(والتر) يرغبان بالاتصال بستانلي كوبريك. فرتبت (كرول) اتصالا مع (لويس بلاو)، زميل كوبريك القديم ومحاميه. ثم أرسل (كارلوس) و(إلكيند) نسخا من أول ألبوم للموسيقى الإلكترونية الصنعية التي قاما بتأليفها سوية إلى كوبريك عن طريق (بلاو)، فوافق كوبريك على الاجتماع بهما.

بدأ (كارلوس) و(إلكيند) بتأليف مقطوعات تجريبية كي تخضع لمونتاج كوبريك من أجل إضافتها إلى الفيلم. وحين انتهى كوبريك من مونتاج الفيلم بدأ الموسيقيان بتأليف معزوفات ومقطوعات موسيقية خاصة تناسب طبيعة "**البرتقالة الآلية**".

طلب كوبريك من (كارلوس) و(إلكيند) الحضور إلى إنجلترا لمشاهدة أحد مقاطع "**البرتقالة الآلية**" الذي كان على وشك الإنجاز باستثناء بعض المشاهد التي تعرض تخيلات (أليكس). لاحظ (كارلوس) و(إلكيند) خلال العرض التجريبي أن المقطوعات الموسيقية التجريبية التي أرسلاها لكوبريك قد دمجت في مشاهد الفيلم. كانت هناك معزوفة بعنوان "خطوات الزمن" ألفها (كارلوس) قبل أن يفكر بالتعاون مع كوبريك في مشروع "**البرتقالة الآلية**" بعدة سنوات حيث قرأ (والتر) رواية (بيرغس) "البرتقالة الآلية" التي ألهمته في تأليف معزوفته "خطوات الزمن" - وهي عبارة عن مقطوعة تزخر بأصوات إلكترونية ومداخل موسيقية نسجت بمجملها قصيدة موسيقية روائية. ويذكر (كارلوس)، الذي أصبح الآن معروفاً باسم (ويندي): "كان ستانلي مفتونا بتلك الأصوات وطلب مني أن أجلس أمام البيانو لأشرح له بالضبط ماهية تلك العلامات الموسيقية التي تتألف منها معزوفتي الإلكترونية. كان

المقطع الذي يختتم الجزء الأول من 'خطوات الزمن' ينتهي بلحن قصير وتحتم علىّ استخراج علاماته الموسيقية وعزفها على البيانو كي ألبي طلب ستانلي. كان البيانو الموجود في منزل ستانلي ضخماً ومرتفعاً وكأنه حصل عليه من أحد متاجر 'جيش الخلاص'. كان ستانلي يعلم أطفاله الموسيقى وجعلهم يتلقون دروسا في العزف على البيانو."

"كان ستانلي منفتحا دائما معنا ويجيب على كل أسئلتنا. وبالنسبة لي، كان لدي آلاف الأسئلة حول فيلمه '٢٠٠١' الذي طالما سبب لي الحيرة. كان يجيب كل استفساراتي وأنا بدوري أجيبه على أسئلته. لذلك تأسس بيننا نمط رائع من التواصل."

أضاف كوبريك أول الأمر تسجيلا عن الأوركسترا التقليدية لاستهلالية "ويليام تل" إلى مشاهد العربدة في **"البرتقالة الآلية"**. ويذكر (ويندي كارلوس): "قلت مازحا لكوبريك بأن المشهد سيبدو أكثر متعة وفيه مزيد من اللهو إذا قمت بإنتاج نسخة موسيقية إلكترونية سريعة عن المقطوعة الأصلية. فسألني كوبريك عن قصدي وطلب من أن أعرض عليه فكرتي بشكل عملي." وحالما سمع كوبريك مقطوعة (كارلوس) الإلكترونية التي صاغها عن المعزوفة الكلاسيكية الأصلية للموسيقي (روسيني)، أضافها مباشرة إلى فيلم **"البرتقالة الآلية"**.

كان لدى كوبريك استفسارات كثيرة حول الموسيقى الإلكترونية. ويقول (ويندي كارلوس) عن ذلك: "إنه شخص متعاون جدا ومنفتح جدا والحديث معه سهل للغاية. كما أنه حاد الذكاء وصحبته ممتعة جدا. وأقصد بذلك أني وراشيل كنا في كثير من الأحيان نسترسل معه بالحديث فيفوتنا موعد النوم إلى أن يطلب ستانلي من سائقه أن يقلنا إلى الفندق عند بزوغ الفجر. وفي الحقيقة لا أعرف المصدر الذي يستمد منه ستانلي هذه الطاقة والحيوية التي لا تنضب."

بدأ كوبريك و(إلكيند) و(كارلوس) يجلسون سوية في غرفة المونتاج بمنزل ستانلي للعمل بجهاز (ستين بك) وبجانبهم مكتبة كاملة من التسجيلات الموسيقية المتنوعة يستمعون إلى عدد كبير من المعزوفات أثناء العمل. ويذكر (كارلوس): "أحب ستانلي التجريب واستعان بجهاز ستين بك لإضافة مقاطع من التسجيلات التي قدمناها له. ثم اقترحت راشيل تحويل شرائط التسجيل التي قدمناها لكوبريك إلى نظام تسجيلي خاص يساعده في تنفيذ المونتاج بغية إضافة الموسيقى للفيلم. ولا يسعني إلا أن أضيف بأن راشيل فنانة مبدعة ولديها الكثير من الأفكار النيرة التي تساهم في نجاح أي مشروع فني."

"كان ستانلي أحيانا يتشبث برأيه في نواحي معينة مع أني كنت مقتنعا بوجود أفكار أخرى أفضل. وبما أنه هو المخرج، كان القرار يعود إليه فلا ينفذ إلا ما يراه مناسبا من منظوره الخاص. لكني أعتقد أن هذا شيء طبيعي يحدث في كل المشاريع الإبداعية المشتركة، والسينما خير مثال على ذلك. لقد عملت مع راشيل لسنوات عديدة ولا يعرف المرء المصدر الذي تأتي منه الأفكار لتأليف الموسيقى. إن الإلهام موجود وهذه أهم نقطة في التلحين والتأليف الموسيقي."

بالإضافة إلى المقطوعات الإلكترونية التي ألفها (كارلوس) و(إلكيند) بواسطة الأرغن الإلكتروني، استعمل كوبريك عددا من المعزوفات الكلاسيكية المسجلة من (مجموعة الفونوغراف الألماني)، تماما كما فعل في فيلمه السابق "٢٠٠١". (جان هارلان)، شقيق (كريستيان كوبريك)، الذي عمل كمساعد للمنتج، كان له دور أساسي في تقديم الخدمات في المجالين الموسيقي والثقافي. ويعلق (ويندي كارلوس) على ذلك: "لقد درس جان الموسيقى. وأعتقد بأنه وزوجته مثقفان جدا في شؤون الموسيقى الأوروبية. فعندما كان ستانلي يسأل 'هل توجد معزوفة تشبه نوعا ما الـــ ..' يسارع جان بالإجابة ويزوده بتفاصيل مذهلة حول المعزوفة الموسيقية المشابهة التي استفسر حولها ستانلي."

عندما وصل (كارلوس) و(إلكيند) إلى نيويورك عائدين من لندن، كان بحوزتهما كم هائل من النوتات الموسيقية التي احتاجت إلى الترتيب والإعداد والتنقيح، وخصصا مدة تزيد عن شهر كامل لتأليف الموسيقى المناسبة لفيلم "**البرتقالة الآلية**". ويذكر (ويندي كارلوس): "لقد رتبنا كل المعلومات اللازمة في الاستوديو وأحضرنا بعض المساعدين لتسهيل العمل. ثم باشرنا بدراسة المقطوعات الموسيقية المطلوبة وتلحينها حسب الطلب بما يتناسب مع طبيعة '**البرتقالة الآلية**' وبما يلبي رغبات كوبريك. كنا ننجز التسجيلات ونرسلها إلى كوبريك في إنجلترا. وأثناء العمل في هذا المشروع، طرحت في الأسواق لأول مرة مسجلات كاسيت بنظام دولبي فحصلنا على مسجلة من هذا النوع وتدبر ستانلي مسجلة مماثلة أيضا، وهذا بالطبع سهل علينا عملية تبادل المؤلفات الموسيقية مع كوبريك. كان ستانلي يرسل شرائط الكاسيت التي تحتوي على معزوفات مختارة مسجلة أصلا ويطلب منا تطبيق الموسيقى الإلكترونية عليها. ثم نسجل تلك المعزوفات على شرائط كاسيت ونعيدها إليه بقالب جديد مختلف لنذهب بعد ذلك إلى المطار لإرسالها بواسطة

البريد السريع. كان الفصل حينها صيفا. كنا نجد بعض المشقة أحيانا في الذهاب إلى مطار كنيدي بسبب الاختناقات المرورية وقيظ الصيف. وعند وصولنا المطار كنا نتوجه فورا إلى قسم خدمة البريد السريع لنودع شرائط الكاسيت ونستلم الإيصال ثم نعود أدراجنا إلى الاستوديو، اعتدنا تناول بعض الشطائر خلال طريق العودة، ثم نسارع بالاتصال بكوبريك ونترك رسالة شفهية على مسجلة هاتفه "لقد أودعنا الشرائط في الطائرة وستحصل عليها صباح الغد وستجد بأن المسار الموسيقي الأول هو كذا.. والمسار الثاني هو كذا.. والمسار الثالث عبارة عن نسخة جربناها بطريقة مختلفة، والمسار الرابع مختلف كليا عن الأصلي، والمسار الخامس يحتوي الطريقة التي اقترحتها أنت، لكننا لا نعتقد أنها تفي بالغرض، والمسار السادس هو نسخة مكررة مع بعض التغيير لكننا نعتقد بأنه الأفضل من بين باقي المسارات السابقة." وبالفعل كانت المواد التي نرسلها إلى ستانلي تصل مكتبه في ظهيرة اليوم التالي عبر البريد السريع، فيأخذها بدوره للاستوديو فيختار ما يناسبه لدمجها في الفيلم. كان العمل بيننا عبر هذه المسافات البعيدة يبدو معقدا بالمقارنة مع سهولة الاتصال وتبادل المعلومات في وقتنا الحالي."

"كانت المشكلة تكمن في إن مركز عمل ستانلي هو لندن، كما أنه أقلع عن فكرة السفر كليا. والمشكلة الثانية هي أن معداتنا لا يمكن حملها ونقلها بسهولة وبالتحديد خلال العمل في فيلم "**البرتقالة الآلية**" و"**البريق**". ناقشنا الموضوع ورأينا أنه من الأفضل أن نستأجر شقة في لندن وأن نقوم بشحن جزء من معداتنا إليها، آخذين بعين الاعتبار أن قسماً من هذه المعدات سيتعرض للتلف والقسم الآخر سنضطر إلى إصلاحه من جديد بسبب عملية الشحن. في الخمسينيات عندما قام "بارونز " بتأليف الموسيقى لفيلم "**الكوكب المحرم**"، نفذ ذلك هنا في نيويورك بينما كان يجري تصوير الفيلم في استوديوهات MGM وكانوا يتبادلون إرسال المواد جيئة وذهابا."

حاول (كارلوس) و(إلكيند) إقناع كوبريك باستعمال لحن بديل عن المقطوعة التي اختارها لمقدمة الفيلم وبعضا من أجزائه - وهي من تأليف الموسيقي (هنري بورسيل) وحملت عنوان "موسيقى لجنازة الملكة ماري". لكن كوبريك تشبث برأيه ولم يستبدلها وإنما طلب من (كارلوس) و(إلكيند) محاولة صياغة هذه المقطوعة بأسلوبهما الخاص. فقام هذان الموسيقيان بإنجاز المهمة وخرجا بمقطوعة تثير الرهبة لدى سماعها وأصبحت بمثابة الهوية لـ (أليكس) وأفراد عصابته. ويشرح (ويندي كارلوس) ذلك بقوله: "لقد حولنا

موسيقى بورسيل إلى شيء فيه نوع من الفضاء والإلكترونيات والغرابة ونجح الامر وأعجب ستانلي جدا بالنتيجة ولم يتردد في استعمالها."

تعامل كوبريك مع (كارلوس) و(إلكيند) بدبلوماسية بالنسبة للأفكار الموسيقية الكثيرة التي اقترحاها على المخرج. ويذكر (ويندي): "عندما لا يرغب ستانلي بمعزوفة معينة لدمجها في فيلمه كان يقول 'حسنا .. يبدو أن هنالك لحناً آخر جيداً نستطيع تسجيله في الفيلم.'"

سجل (كارلوس) و(إلكيند) الموسيقى التي قاما بتلحينها بنظام الستيريو، لكن كوبريك كان يمقت تسجيل الستيريو لذلك تم تسجيل المسارات الصوتية الموسيقية في **"البرتقالة الآلية"** بنظام الصوت الأحادي (المونو)، مع أن فيلم كوبريك الجديد **"البرتقالة الآلية"** كان أول فيلم يستخدم نظام دولبي لتخفيض الضجيج في كل مناحي عملية إعادة التسجيل لكن كوبريك لم يكن مستعدا بعد لتوظيف نظام دولبي خلال عملية الإنتاج الصوتي.

لقد رغب كوبريك بإظهار اسمه فوق عنوان فيلمه الجديد. وكان اسم المخرج (ديفيد لين) دوما يسبق عنوان أفلامه التي أخرجها مؤخرا بإضافة الكلمات التالية "فيلم لديفيد لين بعنوان ..". إن هذه الطريقة جعلت من مخرج **"لورنس العرب"** و**"الدكتور جيفاكو"** نجما متفوقا. وبنفس الأسلوب أصر كوبريك على طرح فيلمه بالشكل التالي **"فيلم ستانلي كوبريك بعنوان البرتقالة الآلية"**. إن طرح عنوان الفيلم بهذه الطريقة يشير إلى ملكية الشخص للفيلم. (أنتوني بيرغس) هو كاتب ومؤلف النص لكن إخراج الفيلم وإنتاجه كان من قبل ستانلي كوبريك. ويمكن القول أن هذا التعبير الذي أصر عليه كوبريك في تقديم فيلمه كان يعني بأن كوبريك هو المخرج المتفوق. (في الواقع أن الاختيار وقع على كوبريك لإجراء مقابلة معه حول كتاب "المخرج السينمائي كنجم متفوق".) كان كوبريك يريد الجميع أن يعرف أنه هو الصانع الوحيد للفيلم، لاسيما أنه كتب السيناريو بنفسه وأنتج الفيلم وأخرجه بمفرده وحافظ على سيطرته المطلقة على كافة النواحي الفنية والعملية في مشروع **"البرتقالة الآلية"**.

قامت شركة الإنتاج السينمائي (وارنر برذرز) في خريف ١٩٧١ بإحضار (أنتوني بيرغس) وزوجته (ليانا) وطفله البالغ سبع سنوات من منزلهم في إيطاليا إلى لندن ووفرت لهم الإقامة في جناح فاخر في فندق (كلاريدج) ورتبت له عرضا خاصا لفيلم **"البرتقالة الآلية"**.

كان (بيرغس) من المعجبين بأفلام ستانلي كوبريك وخصوصا فيلم "**دروب المجد**" و"**الدكتور سترينجلاف**". أما فيلم "**لوليتا**" شكل له مصدر قلق لأنه اعتبر بأن الفيلم يحمل شبها بالطريقة التي تناول فيها كوبريك فيلم "**البرتقالة الآلية**". فقد شعر (بيرغس) أن كوبريك عجز عن إيجاد الأسلوب السينمائي اللازم للتعبير عن الرقصة الأدبية التي كتبها (نابوكوف). وشعر (بيرغس) أيضا أنه، مثل (نابوكوف)، صب اهتمامه على استخدام اللغة أكثر من تركيزه على موضوع الجنس والعنف وهذه ناحية لم ينفذها كوبريك حسب مفهوم (بيرغس). كتب (بيرغس) في سيرة حياته "كان هدف المؤلف في كلا الكتابين طرح نمط جديد من اللغة وليس إبراز الجنس أو العنف. ومن ناحية أخرى، فإن الفيلم السينمائي لا يتألف من كلمات. كنت أخشى تجريد العمل السينمائي من كافة جوانبه والتركيز على الناحية الروائية، الأمر الذي أفسد '**لوليتا**' الفيلم وحول '**البرتقالة الآلية**' إلى عمل إباحي. كنت آمل بعد مشاهدة '**٢٠٠١: أوديسا الفضاء**' أن يكون الفيلم محاولة خبيرة للتعبير عن المستقبل بشكل بصري. إن الحدث في رواية البرتقالة الآلي قد وضع في مرحلة مستقبلية مبهمة قد تعود في زمنها إلى الماضي، لذلك كان لدى كوبريك الفرصة لخلق مستقبل جديد رائع يمكن تجسيده بواسطة الديكور بشكل يؤثر على الحاضر أيضا."

من ناحية أخرى، اعتبر (آرثر سي. كلارك)، الذي كان شريكا لكوبريك في فيلم '**٢٠٠١**'، فيلم "**البرتقالة الآلية**" عملاً متطوراً واتصل بزميله المؤلف (أنتوني بيرغس) ليخبره بأن هذا الفيلم كان مثيرا من الناحية البصرية.

ذهب (بيرغس) وزوجته إلى أحد المسارح في حي (سوهو) لمشاهدة فيلم "**البرتقالة الآلية**"، حيث وقف كوبريك في مؤخرة الصالة أثناء العرض. وبعد مرور عشر دقائق على عرض الفيلم، اعتذرت (ديبورا روجرز)، إحدى ضيوف عائلة (بيرغس)، من (أنتوني) وقالت له أنها ستغادر المسرح لأنها لم تعد تحتمل متابعة الفيلم، ثم لحقت بها زوجة أنتوني) وغادرت المكان أيضا. فسارع (بيرغس) إلى كوبريك، الذي اشتهر بلياقته وتهذيبه، كي يسترضيه عن التصرف الذي بدر من السيدتين وتابع العرض إلى نهاية الفيلم.

اعتبر (بيرغس)، الذي ثارت مخاوفه سابقا، بأن الفيلم كان استجابة تثير الإعجاب لتلاعبه بالألفاظ. وأعجب بشكل خاص بالطريقة السينمائية في استخدام الحركة البطيئة عندما حاول (أليكس) أن يقدم على الانتحار، بالإضافة إلى الأسلوب السريع لعرض مشاهد العربدة التي كان يمارسها (أليكس).

كان (ليو غرينفيلد)، مدير التوزيع في شركة الإنتاج السينمائي (وارنر) يخطط لافتتاح فيلم "**البرتقالة الآلية**" في نهاية شهر أيلول، لكن كوبريك أراد عرض الفيلم في فترة عيد الميلاد حيث تصدر الاستوديوهات كل أفلامها أملا بالفوز بجوائز الأوسكار.

وفي نهاية تشرين الثاني ١٩٧١ أرادت شركة (وارنر برذرز) البدء بعرض الفيلم لرجال الصحافة، وتم تحديد الموعد المبدئي لهذا العرض في ١٩ كانون الأول في سينما (١) وفي بعض مسارح سان فرنسيسكو. وفي هذه الأثناء كان ستانلي كوبريك في لندن يعمل على إنجاز النسخة النهائية المطبوعة من الفيلم. كانت استوديوهات (وارنر) تتهيأ لأن يتلقى "**البرتقالة الآلية**" تصنيف من الفئة (X) كما حصل معها في فيلم "**الشياطين**" للمخرج (كين راسل). لذلك شرعت (وارنر) بإطلاق حملة دعائية في الصحف والإذاعة والمسرح لفيلم "**البرتقالة الآلية**" دون الإشارة إلى تصنيف الفيلم الذي تقرره الجمعية السينمائية الأمريكية. كان لكوبريك الحق في إجراء مونتاج نهائي للفيلم. فعندما جرى تصنيف فيلم "**الشياطين**" من الفئة (X) ، طالبت (وارنر) أن المخرج (كين راسل) له الحق في تنفيذ مونتاج وحذف ٢٠ لقطة من المواد التي تناولت الأمور الجنسية الصريحة. ونتيجة لحذف تلك المشاهد أزيل تصنيف الفئة (X)[*] عن الفيلم. كانت الاستوديوهات تخشى دوما من الأثر السلبي الذي يخلفه التصنيف (X) على مردود شباك التذاكر. وعلى سبيل المثال، تجنبت شركة كولومبيا تصنيف الفئة (X) باقتطاع وتنقيح فيلم "**ماكبث**" للمخرج (رومان بولانسكي)، وحصلت نفس التجربة مع شركة (سينارلما) في فيلم "**كلاب من قش**" للمخرج (سام بيكينباه). لكن (وارنر) لم تعرف كيف سيكون رد فعل كوبريك حول الموضوع.

طالبت الصحافة بنسخة من فيلم كوبريك الجديد، لكن المخرج رفض تنقل عرض "**البرتقالة الآلية**" بين رجال الصحافة. من ناحية أخرى، اضطر رجال الصحافة للذهاب إلى مقر ستانلي كوبريك في منزله لإجراء المقابلات معه. ورتبت (وارنر) مواعيد لتلك المقابلات مع (بول زيمرمان) و(جاي كوكس) و(جوديث كريست). وتحملت المؤسسات التي يعمل لديها هؤلاء الصحفيون نفقات سفرهم على التوالي: مجلة نيوزويك ومجلة تايم ومجلة نيويورك. لكن عندما تناهى إلى علم استوديوهات (وارنر) أن النسخة النهائية المطبوعة من الفيلم لن تصل إلى نيويورك حسب الموعد المقرر، أرسلت محرر (ساتردي

---

[*] (تصنيف الفئة (X) تفيد بأن مشاهدة الفيلم تقتصر حصرا على البالغين.) (المترجم)

ريفيو) (هوليس آلبرت) إلى إنجلترا كي يجري مقابلة مع كوبريك حول "**البرتقالة الآلية**". وكتب محرر صحيفة تايمز اللندنية (بينيلوب هوستون) حول لقائه مع كوبريك في زاوية (ساتردي ريفيو) "مطالعات الصحيفة لهذا الأسبوع": "لقد أضاف المخرج صوت الهر لهذه المقابلة. تخلل حديثنا مع كوبريك صعود قطة كبيرة، يربيها المخرج في منزله، على المنضدة الطويلة ووضعت أطرافها على مسجلة الصوت وأخذت تصدر مواء خفيفا ومستمرا باتجاه الميكروفون ولم تتوقف هذه القطة عن تسجيل موائها طوال الحديث الذي أجري مع المخرج. ويبدو أن صوت المواء والخرخرة المسجل على الشريط يناسب تماما أسلوب كوبريك في العمل ..!"

كان كوبريك يسمح لرجال الصحافة وغيرهم من الزوار دخول منزله ومكتبه، لكنه كعادته حافظ على صمته حول الأمور المتعلقة بطريقة صنع أفلامه بالضبط - بما أنه يعتبر هذه الناحية أمراً شخصياً للغاية. واتخذ الاحتياطات اللازمة لإخفاء الأشياء الملموسة التي يمكن أن تدل على أسلوب عمله. وقال (مالكوم ماكدويل) لـــ (بول دي. زيمرمان): "عندما زرت منزل ستانلي لاحظت وجود مناشف تركية كثيرة مثبتة على الجدران. لكني اكتشفت فيما بعد أنه وضعها كي يخفي نظام الفهرسة الذي اتبعه في إنتاج الفيلم. إن ستانلي يحب السرية في العمل."

أجرى (فكتور ديفيس)، محرر (ديلي إكسبرس) مقابلة مع كوبريك في مطعم محلي مجاور لمنزل المخرج في (هارتفوردشاير). دخل كوبريك المطعم مرتديا سترة جلدية قصيرة وجزمة عسكرية عالية ومشى بنوع من القلق بين رواد المطعم الذين علت أصواتهم يتحدثون عن شؤون العمل. كان كوبريك في هذه الساعة في مزاج فلسفي وتحدث مع (ديفيس) حول الناحية الأخلاقية لفيلم "**البرتقالة الآلية**": "يبدو أن الثقافة ليس لها أثر على مفهوم الشر. لقد كتب الكثيرين عن فشل الثقافة في القرن العشرين: غموض النازيين في استماعهم لألحان بيتهوفن وإرسال الملايين إلى غرف الإعدام بواسطة الغاز، ولا أعتقد بأن النظام والأمن قضية مزيفة يثيرها عناصر الفاشية الجديدة بهدف استغلالها. بالطبع فإن إحدى المسائل الأخلاقية التي يطرحها فيلم '**البرتقالة الآلية**' هي: هل يعتبر أسلوب الحكومات في إيجاد 'علاج شاف من الجريمة' أسوأ من الشر الذي يرتكبه أليكس كفرد من أفراد المجتمع! بغض النظر عن رأيي بالموضوع وعن حقيقة طبيعة الإنسان، فقد تمكن أليكس من النجاة بطريقة ما. والآمال معقودة على أن يستمر أليكس في الحياة."

انهمك كوبريك أثناء وجوده في لندن في إصدار النسخة المطبوعة من الفيلم. وخلال تنقله جيئة وذهابا بين مقر عمله ضمن المنزل ومختبرات التصوير، توقف مرة في منطقة (غولدرزغرين) حيث تذكر أنه لم يشتر حذاء جديدا منذ أكثر من سنة. وبدأ يتجول أمام واجهات المحلات التجارية، وتملكته الحيرة: هل يشتري جزمة من النوع الذي يفضل انتعاله دوما أم يشتري حذاء من طراز حديث تلبية لرغبة زوجته. لقد اعتاد كوبريك أثناء العمل في **"البرتقالة الآلية"** ارتداء سروال رمادي ذي قماش متجعد وجاكيت أزرق فضفاض وفوقه سترة رياضية بلون أصفر ضارب للخضرة. كان كوبريك بشكل عام يفضل ارتداء الملابس الفضفاضة وأقلع عن لبس البدلات الرسمية التي اعتاد ارتداءها في السابق.

في الوقت الذي كان يبحث فيه كوبريك عن حذاء مناسب بين واجهات محلات الأحذية في تلك المنطقة، كان مكتبه يتعقب أثره. وعندما دخل أخيرا واحدا من هذه المتاجر التي أعجبته، سأله صاحب المحل فيما إذا كان أمريكيا، فأجابه كوبريك بنعم. فقال له صاحب المتجر أن هناك مكالمة هاتفية بانتظاره. في صباح ذلك اليوم عندما كان كوبريك يقود سيارته المرسيدس طراز عام ١٩٦٧، لاحظ أن زر الإنذار الأحمر في لوحة تحكم القيادة مضاء فأوعز إلى معاونه (آندروس إيامينونداس) للاتصال بشركة سيارات مرسيدس للاستفسار عن المشكلة. عاد (إيامينونداس) للاتصال بكوبريك مجددا على هاتف السيارة الجوال ليخبره احتمال تسرب زيت مكابح السيارة. فغادر كوبريك محل الأحذية وعاد إلى المنزل بنفس سيارة المرسيدس ولكن بنصف السرعة البطيئة أصلا من أجل السلامة الشخصية، ثم بدل السيارة فور وصوله واستقل سيارة لاندروفر التي تحتوي على ١٢ مقعد وانطلق إلى (مختبر العروض الوطنية) لمشاهدة الطبعة الأولى لألقاب الممثلين والعاملين في فيلم **"البرتقالة الآلية"**.

لم ينل عرض ألقاب المشاركين في الفيلم رضى كوبريك لأنه شعر بأن الخلفية الزرقاء تكاد تطغى على الحروف البيضاء التي تشير إلى الأسماء. وكان هناك ظل بسيط جدا خلف أحد الألقاب، لكن عيون كوبريك الفاحصة اكتشفت هذه العيوب البسيطة وبأن عرض الأسماء يعوزه التركيز فوجه ملاحظاته بمنتهى الهدوء إلى مدير المختبر الذي نفى وجود أي من هذه العيوب. إلا أن كوبريك أصر بلطف على إنتاج طبعة ثانية، فوعده المدير أنه سيحصل على نتائج مرضية في اليوم التالي.

كان لدى كوبريك كادر مؤلف من ثمانية موظفين مهمتهم التعليمات الصادرة عن كوبريك. قال (آندروس) لـ (آندرو بيلي) من مجلة (رولينغ ستون): "هل ترى هذه الورقة.. طولها ست بوصات وعرضها أربع بوصات. إن ستانلي يعتقد بأن الورق بهذا المقاس مناسب جدا لكتابة الرسائل والمذكرات. ورأي ستانلي في مكانه. إن العمل لدى ستانلي قد يسبب نوعاً من الإحباط ولا يعود ذلك إلى استبعاده للمبادرات الشخصية التي يقوم بها الموظف، بل لأنه دوما على صواب. في الحقيقة إن العمل لديه أمر مجز وأني أدين بجزء من حياتي لستانلي لأنه يستحق ذلك."

وجد (بيلي) أن إجراء مقابلة مع ستانلي كوبريك ينطوي على نوع من التحدي والصعوبة لأن هذا المخرج نادرا ما يناقش المواضيع المتعلقة بأفلامه ويتوخى الحذر الشديد والسرية التامة في المشاريع التي يعمل بها. لقد علم (بيلي)، كما سبقه إلى ذلك (آرثر سي. كلارك)، أن كوبريك يحب الانتقال في المواضيع أثناء الحديث بسرعة هائلة. ففي الوقت الذي أراد فيه (بيلي) أن يسمع بعض الشرح عن فيلم "**البرتقالة الآلية**"، تحدث كوبريك عن مواضيع مختلفة تراوحت بين تكاليف طباعة الصحف والأسلوب الدفاعي لكرة القدم الإنجليزية. كما لاحظ الكاتب أن كل من يريد مقابلة كوبريك ينبغي عليه الحضور إلى منزل المخرج وفقا لجدول مواعيده، ومع ذلك وجد (بيلي) أن كوبريك في غاية الكياسة والدبلوماسية.

قبل أسبوع واحد من موعد الافتتاح العام لفيلم "**البرتقالة الآلية**" أصيب نيجاتيف الفيلم الأصلي بخدوش كما أن جودة الألوان لم ترق إلى المعايير التي يرغبها كوبريك. قال كوبريك لـ (برنارد وينراوب) من صحيفة نيويورك تايمز: "إن مختبر التصوير قد يرتكب أخطاء فادحة. لقد شاهدت منذ فترة قريبة عرضا لفيلم '**دروب المجد**' في التلفزيون. يبدو أنه خلال نسخ عدة بكرات عن الفيلم في المختبر قد نتج عنه خطأ بسيط أدى إلى اختلاف التزامن بين الصوت والصورة. إن آلات النسخ قد تصدر طبعات بألوان داكنة أو فاتحة أو مختلفة كليا عن الألوان الأصلية."

عندما اكتشف كوبريك الخدوش التي أصابت نيجاتيف "**البرتقالة الآلية**" قرر استبدال المختبر للحفاظ على نقاء فيلمه وحمايته. ونفذ هذه الخطوة بطريقة عسكرية دقيقة ووضع بنفسه البكرات الأصلية لنيجاتيف الفيلم الستة عشر التي أجرى عليها المونتاج ووضعها في سيارته اللاندروفر التي تشبه الدبابة. وكما يفعل رجال المخابرات، طلب من

في مونتاج الفيلم أن يقود سيارته على مسافة قريبة أمام سيارة كوبريك كي تتلقى الصدمة الأولى في حال حدوث تصادم مفاجئ محتمل. وحافظ كوبريك على هدوئه المعتاد في مواجهة المصاعب والتوتر. قال مهندس الصوت (إد هابين)، الذي عمل لعشرة أسابيع مع كوبريك في فيلم "**البرتقالة الآلية**"، لـــ (بول دي. زيمرمان): "كان لدى كوبريك أسباب كثيرة تبرر انفجار غضبه مع الجميع، لكنه لم يرفع أبدا صوته في وجه أحد."

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

عندما أصبحت النسخة المطبوعة من "**البرتقالة الآلية**" جاهزة آخر الأمر، كان يجري عرض الفيلم كل مساء تقريبا ولعدة أسابيع في المسرح السابع من استوديوهات (باينوود). ثم عرض الفيلم على موزعي الأفلام الأجانب وغيرهم بينما جلس كوبريك في غرفة التحكم لمعايرة تركيز الصورة والصوت. لقد أمضى كوبريك ليالي طويلة يفحص بشكل شخصي جودة كل طبعة من الفيلم قبل أن تخرج من مختبر التصوير إلى المسارح ودور السينما.

جرى عرض "**البرتقالة الآلية**" خمسة عشر مرة خلال أسبوع واحد في استوديوهات (وارنر برذرز)، وعرض تسع مرات أيضا في صالة عرض كبيرة تابعة لاستوديوهات (فوكس) بالإضافة إلى ستة عروض في سينما (١) قبل افتتاح الفيلم في نيويورك.وباختصار كان هذا الفيلم يخضع لحضور خمسة آلاف شخص قبل افتتاحه للعموم وقبل أن يتوجه المشاهدين إلى شباك التذاكر.

كان كوبريك الموجود في مقر قيادته في منزله بإنجلترا يتابع عن كثب مجريات الأمور في فيلمه "**البرتقالة الآلية**". وتقرر إجراء عرض لرجال الصحافة في نيويورك في صالة سينما (١). كان كوبريك يعلم بأن سينما (١) اعتادت عرض الأفلام على جدار إسمنتي مطلي باللون الأبيض دون الاستعانة بالشاشة التي تشكل إطارا للصورة المعروضة. أصر كوبريك على استعمال شاشة سوداء وضغط على صاحب المسرح (دونالد روغوف) الذي استجاب لطلب كوبريك. ومع ذلك تابع كوبريك سير العمل واتصل بـــ (ديك ليدرر)، نائب رئيس قسم الدعاية في شركة (وارنر برذرز)، في الساعة السادسة صباحا بتوقيت لوس أنجلوس وطلب منه مراقبة العمل في سينما (١). أرسل (ليدرر) بدوره مساعده (جو هايماس) إلى سينما (١) للاطلاع على موضوع الشاشة السوداء

المطلوبة، فاتصل (هايماس) بـــ (ليدرر) وقال له: "لقد أبليت حسنا بإرسالي إلى هناك. كانوا يطلون الشاشة بلون برتقالي فاقع!"

إن النقد الذي تلقاه "**البرتقالة الآلية**" كان عبارة عن دراسة متطرفة. فقد أطرى (فنسنت كابني) من نيويورك تايمز على فيلم "**البرتقالة الآلية**" في مقال نقدي حماسي ووصف الفيلم بأنه عمل لامع ودال على البراعة في صوره وموسيقاه وكلماته الاستثنائية وروعة المشاعر التي يعبر عنها الفيلم. كما اعتبر الفيلم إنجازاً حقيقياً للأفلام التجارية تفوق به على رواية (بيرغس) كعمل أدبي. وأضاف (كابني): "إن فيلم '**البرتقالة الآلية**' جميل جدا ويستحق المشاهدة لأنه يبهر الأحاسيس والعقل حتى عندما يحول النبيذ الأحمر إلى جليد."

(آندرو ساريس)، صاحب نظرية "المبدع" الذي انتقد فيلم "٢٠٠١" بقسوة أول الأمر ثم عكس رأيه بعد مشاهدة الفيلم مرة ثانية، علق على "**البرتقالة الآلية**" في زاوية "أفلام تحت المجهر" في صحيفة (فيليج فويس): "لا تصدقوا كلامي عن الفيلم. شاهدوا '**البرتقالة الآلية**' بأنفسكم وستعانون من لعنة الملل الرهيب. وسأقول لمن يذكر شجبي لفيلم '٢٠٠١' أني لن أتراجع عن رأيي هذه المرة." وقال (ساريس) في مقاله النقدي اللاذع: "اسمحوا لي أن أصف '**البرتقالة الآلية**' أنه فيلم عرض نفسه على الشاشة كفنتازيا مستقبلية مجردة من المشاعر والمغزى." وأغلق (ساريس) الباب في وجه كوبريك عندما اختتم هجومه بإدانة العنف المفرط في الفيلم: "إن الشيء الذي يثير مخاوفي هو الفوضى التي تبتلعنا جميعا. لقد سئمت أهل العنف وسئمت الناس الذين يسحقون بني جنسهم باسم الحرية والتعبير عن الذات. لكن هذا لا صلة له بالفشل الذريع الواضح في '**البرتقالة الآلية**' كفيلم سينمائي. إن هذا الشيء الذي نشاهده على الشاشة ليس سوى عملاً مزيفاً وسطحياً."

(جون سايمون)، الناقد السينمائي المعروف ببلاغته وفظاظة نقده، صنف "**البرتقالة الآلية**" ضمن أسوأ عشرة أفلام، بينما أثنى (ريد ريكس) من صحيفة (ديلي نيوز) على "**البرتقالة الآلية**" ووصف كوبريك بأنه عبقري واعتبر الفيلم عملاً مذهلاً ذا واقعية مبهرة وفيلماً لامعاً وناضجاً على كافة مستويات الوعي الإنساني." وأعلن (ريد): "إن '**البرتقالة الآلية**' واحد من الأفلام القليلة التي تبلغ حد الكمال التي شاهدتها في حياتي."

عندما هاجمت الصحافة الكاثوليكية والمحافظين ظاهرة العنف في "**البرتقالة الآلية**"، دافع (بيرغس) عن الفيلم علنا بينما التزم كوبريك الصمت. وكتب (بيرغس) في مذكراته:

"لم أكن متأكدا من الشيء الذي أدافع عنه: الرواية التي وصفوها 'بالصدمة القذرة' أم الفيلم الذي التزم كوبريك حياله الصمت. لم تكن هذه المرة الأولى التي أدرك فيها الأثر البسيط الذي يخلفه كتاب مدوٍ بالمقارنة مع فيلم سينمائي. إن إنجاز كوبريك قد ابتلع عملي بكامله ومع ذلك كنت مسؤولا عن التأثير الخبيث والضار، كما يسميه البعض، الذي أحدثه الفيلم في نفوس الشباب."

لقد استخدم كوبريك الحركة البطيئة والحركة السريعة جدا كي يتخذ العنف والجنس أسلوبا معينا في فيلم **"البرتقالة الآلية"**. أما (بيرغس) فقد ابتكر لغة حقيقية كي يعطي أسلوبا معينا لروايته، بينما وظف كوبريك التكنيك السينمائي ليحول أفعال العنف والجنس الصورية إلى شيء يختلف عن الطبيعة الواضحة للعيان. وقال كوبريك لـ (جوزيف غيلميس): "كنت أرغب في إيجاد وسيط خاص للتعبير عن كل هذا العنف فأجعله يبدو وكأنه رقصة باليه قدر المستطاع. فعملية الاغتصاب التي تجري على منصة الملهى الليلي تجد فيها النغمة التوافقية لرقص الباليه، فالجميع يجولون حول خشبة المسرح، كما أن الحركة السريعة لمشهد العربدة يأخذ الطابع الفكاهي. لقد استغرق تصوير هذا المشهد حوالي ٢٨ دقيقة بسرعة صورتين في الثانية الواحدة، بينما استغرق عرض نفس المشهد على الشاشة حوالي ٤٠ ثانية فقط. كما دام عراك أليكس مع أفراد عصابته حوالي ١٤ ثانية. لقد أردت عرض المشهد بالحركة البطيئة التي تشبه العوم في الماء."

قال كوبريك لـ (بول دي. زيمرمان): "إن سرد القصة بشكلها الواقعي يكون عادة مملاً وبطيئاً جدا ولا يعالج الحاجات النفسية الموجودة فينا. نحن نشعر بأن مضمون الحياة والكون أكبر بكثير مما يستطيع الواقع التعبير عنهما."

إن المشاهد التي تعرض تخيلات (أليكس) شكلت نوعاً من الصعوبة والتحدي في اقتباس الفيلم عن رواية "البرتقالة الآلية". فقد اتجه كوبريك إلى السينما كوسيط لإيجاد الصور التي تعبر عن أحلام (أليكس) عند الاستماع لألحانه المفضلة من تأليف بيتهوفن. وقال كوبريك لـ (جوزيف غيلميس): "تقوم الرواية بوصف هذه الناحية بأسلوب لم أتمكن من تصويره سينمائيا. لقد أردت أليكس أن يتخيل صورا غير مناسبة ولا تخطر على البال حين استماعه إلى سيمفونية بيتهوفن التاسعة، وأقصد بذلك الصور العنيفة. فقد استشهدت بمشهد رجال الكهوف البدائيين من فيلم **'مليون سنة قبل الميلاد'** من بطولة راكيل والش. لقد أردت أليكس أن يتخيل صورا شاهدها في الأفلام."

تضمنت الحملة الإعلانية لفيلم "**البرتقالة الآلية**" عرضا مسرحيا رائعا للوحات رسمها الفنان (فيل كاسل) بواسطة بخاخ ألوان بالإضافة إلى شعار بخط عريض وكبير: "ما هو هدف ستانلي كوبريك؟" أما اللوحات الجريئة فقد أظهرت (أليكس) يضع أسنانه الاصطناعية في كأس.. ولوحة يظهر فيها (أليكس) يحمل كوبا من الحليب.. ولوحة أخرى تعرض (أليكس) وأفراد عصابته.

افتتح "**البرتقالة الآلية**" في سينما (١) بنيويورك وحطم الأرقام القياسية في شباك التذاكر خلال ستة عروض فقط ثم رفع الفيلم رصيد أرباحه في اليوم السابع عند عرضه في مسرح (تاون) بولاية تورونتو ومسرح (مترو) في سان فرنسيسكو.

صنفت الجمعية السينمائية الأمريكية فيلم "**البرتقالة الآلية**" من الفئة (X)، وهو الحرف البغيض الذي كان يستعمل لتصنيف الأفلام الإباحية الفاضحة. شرح الدكتور (آرون ستيرن) من هيئة تصنيف الأفلام في الجمعية السينمائية الأمريكية هذا القرار بقوله: "لقد سافرت إلى لندن كي أشرح لكوبريك سبب تصنيف فيلمه من الفئة (X)، ثار غضبه أول الأمر لكني أخبرته أننا لم نتمكن من تصنيف '**البرتقالة الآلية**' بالفئة (R)(*) لمجرد أنه قام بتسريع الصورة في مشهد العلاقة الجنسية الثلاثية لأن ذلك سيفتح المجال أمام منتجي الأفلام الإباحية الحقيقية فيعمدون عندها إلى اتباع نفس الأسلوب في تسريع الصورة ثم المطالبة بشرعية تصنيف تلك الأفلام الرخيصة من الفئة (R) . والمقصود هو أننا كنا سنقدم على سابقة خطيرة لو لم نمنح '**البرتقالة الآلية**' تصنيف (X). وعندما انتهى الحديث بيننا، أدرك ستانلي قصدي." لقد شعر (ستيرن) بالإحباط وقال علنا أنه كان يتمنى وجود فئة خاصة للأفلام المصنفة بفئة (X) في حال كانت استثنائية في نوعيتها ومضمونها. وقد استمر تصنيف أي فيلم يسرع تصوير المشاهد الجنسية بالفئة (X) لمدة ١٥ سنة بعد أن منحت الجمعية السينمائية الأمريكية تصنيف الفئة (X) للمخرج (سبايك لي) في أول أفلامه بعنوان "**يجب أن تحصل عليه**" بسبب مشهد غرامي شاذ احتوى على صور لقضيب رجل.

أما في إنجلترا حصل "**البرتقالة الآلية**" على إجازة من المجلس البريطاني لرقابة الأفلام الذي صنف الفيلم للبالغين فقط وحظر دخول الصالات التي تعرضه لمن هم دون سن الثامنة عشرة. لقد أسست صناعة السينما في بريطانيا هذه الهيئة لرقابة الجنس والعنف

(*) (التصنيف (R) يحظر مشاهدة الفيلم لمن هم دون السابعة عشرة إلا مع مرافق بالغ.) (المترجم)

في الأفلام وأصبح (ستيفن مورفي) رئيسا لهذا المجلس. ومع ذلك ظلت السلطات المحلية مخولة برقابة نوعية العروض فوق أراضيها. وعندما حاولت لجنة (لير) منع الفيلم، وجه (مورفي) كتابا لهذه اللجنة يدافع عن استقامة فيلم كوبريك.

رشح "**البرتقالة الآلية**" لجائزة الأوسكار عن أحسن فيلم سوية مع الأفلام التالية: "**عازف الكمان فوق السطح**" و"**العرض السينمائي الأخير**" و"**الكسندر ونيكول**" و"**الاتصال الفرنسي**". وقد صوت معظم أعضاء هيئة الأوسكار البالغ عددهم ٣ز٨٧ لصالح فيلم "**الاتصال الفرنسي**" من إخراج (ويليام فرايد كين). أما كوبريك فقد نال ترشيحا عن أفضل مخرج وأفضل سيناريو اقتباسا عن مصدر آخر. ومما يثير الدهشة أن "**البرتقالة الآلية**" حصل على ترشيح واحد في مجال الفنون السينمائية للمونتاج (بيل بتلر). وباختصار، خسر "**البرتقالة الآلية**" كل الفرص للحصول على جائزة الأوسكار أمام فيلم المخرج (فرايد كين).

وكرد فعل على الجنس والعنف في الأفلام السينمائية، اتبعت ثلاثون صحيفة أمريكية سياسة ترفض الإعلان عن أي فيلم ينال تصنيف الفئة (X) . وكانت (ديترويت نيوز) من أبرز الصحف التي تبنت هذا الموقف وأعلنت عن عزمها رفض الدعاية لهذا النمط من الأفلام في عددها الصادر بتاريخ ١٩ آذار ١٩٧٢. وقالت هذه الصحيفة الرائجة التي يُوزع ٦٥٠٠٠ نسخة منها في الأسواق كل يوم بأنها بدءا من يوم الأحد التالي لن تنشر أي إعلان أو دعاية وستتوقف عن نشر المقالات الدعائية للأفلام السينمائية من فئة (X) وغيرها من الأفلام التي تعتبرها الصحيفة، حسب مفهومها، ذات طبيعة إباحية. وبغض النظر عن محتوى أو مغزى الفيلم، فإن صحيفة (ديترويت نيوز) أحجمت عن نشر أي إعلان أو مقال دعائي لهذا الصنف من أفلام الفئة (X) . وقالت الصحيفة: "إن هذا النمط البغيض من الأفلام السينمائية في رأينا يستغل الناحية الإباحية لتعزيز حضور المشاهدين. وببساطة لا نريد أن نقدم المساعدة لهذه الأفلام ولا نتوقع أن يؤدي قرارنا إلى شن أية حملة تطهير من جانب صناعة السينما. وبالرغم من أن صحيفتنا هي الأكثر رواجا في البلاد فقد بادرت بهذه الخطوة، إلا أننا نعتقد أن آلية الدعاية مازالت متوفرة لهذه الأفلام سواء داخل ديترويت أو خارجها. ولعل النتيجة التي ترضي ضميرنا هي الخروج بتصريح متواضع ضد النظرية التي تجعل من الجنس الفاضح والتلصص والعنف السادي المكونات الرئيسة للفن والترفيه في سبعينيات القرن العشرين."

من المثير للسخرية أن (فيليج فويس) التي نشرت الإعلانات الترويجية للأفلام المصنفة بالفئة (X) نشرت إعلانا لفيلم للكبار جدا بعنوان "**المضيفة الجوية**" بجانب مقال نقدي سلبي بقلم (آندرو ساريس) يهاجم فيه "**البرتقالة الآلية**" تحت عنوان "الرحلة المطلقة تنطلق مجددا!".

لكن رد ستانلي على هذه الحملة الفظيعة تميز بفصاحة المدافعين عن دستور البلاد. مع أن المقالة الافتتاحية المنشورة في (ديترويت نيوز) لم تشر إلى عنوان "**البرتقالة الآلية**" بالاسم، لكن الفيلم صنف مع حفنة من الأفلام التجارية من الفئة (X) التي كانت سابقا تشير إلى الأفلام الجنسية الإباحية. ففي عام ١٩٦٦ كان "**كاوبوي منتصف الليل**" أول فيلم يدرج في هذا التصنيف ومع ذلك فاز بجائزة الأوسكار وبث بذلك رسالة مفادها أن الولايات المتحدة أصبحت مستعدة لنوع جديد من الأفلام الدرامية للبالغين. كما تعرض فيلمان معاصران "**للبرتقالة الآلية**" لتصنيف الفئة (X) : "**الشياطين**" من إخراج (كين راسل) و"**الزمرة المتوحشة**" للمخرج (سام بيكينباه). انتقد كوبريك تلك المحاولات الرامية لفرض الرقابة الصارمة على الأفلام وحجبها عن الجمهور. ونشرت رسالة كوبريك الموجهة إلى المحرر في ٩ نيسان ١٩٧٢ في صحيفة (ديترويت نيوز). استهل كوبريك رسالته بقوله: "إن 'الإعلان المتواضع' الصادر عن تلك الصحيفة كان عبارة عن إملاء للأوامر بشكل لاعقلاني."

استشهد كوبريك في رسالته بكلمات(آدولف هتلر) حين علق على أحد المعارض الفنية في ميونيخ عام ١٩٣٧ واعتبر معروضاته فنا هابطا ومنحطا. "إن هذا التأكيد على حماية عقول الناس والحفاظ على نقائها وتخليصها من الأفلام ذات الطبيعة الإباحية إنما يعيد إلى الأذهان كلمات نطق بها حكم آخر حول الأخلاق العامة والذوق القومي بقوله: 'إن الأعمال الفنية التي يصعب استيعابها والتي تحتاج إلى قائمة من الإرشادات والتعليمات كي تبرر وجود تلك الأعمال التي تجد طريقها إلى المصابين بالعصاب ممن يستقبلون هذا الهراء المؤذي لن تصل إلى أنظار الجمهور بعد الآن. دعونا نتخلص من الأوهام. لقد باشرنا مهمة تخليص الأمة والوطن من كافة هذه المؤثرات التي تهدد وجودها وتشوه سمعتها.' لكن هيئة الرقابة التابعة لصحيفة ديترويت نيوز أصبحت في هذا العصر وفي الوقت الراهن قادرة على التمييز بدقة ووضوح مع أني لا أحسدهم على المهمة الموكلة إليهم، لكن أفعالهم تبدو في الأساس متماثلة مع البيان الذي أصدره الحكم الآخر منذ سنين بعيدة."

إن حجة كوبريك هي أن الإعلانات التي تنشرها الصحف تعد أمراً حاسماً فيما يخص ترويج الأفلام السينمائية، وإذا لم يدرك الجمهور نوع الفيلم فإن هذا سيؤدي حتما إلى حظر الفيلم وحجبه عن الجمهور. وأخبر كوبريك الصحيفة أنها خالفت دستور البلاد الذي زودها أصلا بالحرية في نشر آرائها. وأوضح كوبريك أن الجمعية السينمائية الأمريكية لا تدين أي فيلم وإنما تحظر مشاهدة نوع معين من الأفلام لمن هم دون سن السابعة عشرة أو الثامنة عشرة في بعض الولايات. وصرح كوبريك في رسالته "إن الفئة (X) تتماشى وتتوافق مع رأي المحكمة العليا للولايات المتحدة بأن أخلاق القاصرين دون سن الرشد تكون عرضة للأذى والضرر، لذا ينبغي حمايتها."

ثم أفصح كوبريك عن دوافعه الشخصية بعد هذا الهجوم العام والمبدئي بقوله: "بالإضافة إلى المبادئ المناهضة للديمقراطية التي انطوى عليها موقف صحيفة ديترويت نيوز، فإن إدانتها التي تستند إلى التمييز والعنصرية والتعسف تتجسد في ندائها لمنع نشر الدعاية والمقالات النقدية حول فيلمي **'البرتقالة الآلية'** على صفحات الجريدة. لكن فيلمي حصل على جوائز نقاد سينما نيويورك عن أحسن فيلم لهذا العام وأفضل مخرج لهذا العام، كما رشح الفيلم لجوائز الأوسكار عن أفضل فيلم وأفضل مخرج وأفضل سيناريو وأفضل مونتاج. ومع ذلك فإن هيئة رقابة ديترويت نيوز تحاول تشويه كل الأفلام من الفئة (X) بشكل اعتباطي والحط من شأنها لأنها لا تتوافق مع المعايير التي وضعتها الصحيفة لقرائها." واختتم كوبريك رسالته قائلا: "إن المعايير رفيعة المستوى فيما يتعلق بالسلوك الأخلاقي لا يمكن تحديدها إلا عن طريق أصحاب الفكر اليميني والمجتمع ككل، ولا يمكن تقريرها عن طريق الأثر القسري للقانون أو ذلك الأثر التي تعرضه بعض الصحف."

إن الهجوم العنيف على **"البرتقالة الآلية"** تمحور حول المتعة التي يعبر عنها (أليكس) وأفراد عصابته جراء الألم والضرر الذي يحل بالمجتمع. وقال كوبريك لـ (آندرو بيلي) من مجلة (رولينغ ستون): "عندما تسأل فيما إذا كان العنف عبارة عن لهو أو تسلية، يجب أن تدرك بأن الناس تحدث فيما إذا كانت بعض أنواع العنف هي حقا نوع من المتعة. وتشاهد ذلك عندما يقوم بطل الغرب الأمريكي بقتل كل الأوغاد. إن العنف البطولي بمفهوم هوليوود هو شيء عظيم يشبه المشكلة التي تواجه الباحثين في بيع السكاكر والحلوى. ومشكلة الحلوى لا تكمن في إقناع الناس بجودتها بل بتحريرهم من

ذنب التهامها. لقد شهدنا لمرات عديدة بأن صلب الفيلم يلائم فقط السبب الذي يدفع البطل إلى سفك دماء أعدائه وفي نفس الوقت يحرر المشاهدين من ذنب الاستمتاع بهذا الأذى أو الضرر المتعمد."

عم النقاش كل مكان حول "**البرتقالة الآلية**" والمغزى الذي يصبو إليه الفيلم. صحيفة (هوليوود ريبورتر) المعروفة بنشر وجهة نظر العاملين في صناعة السينما بالإضافة إلى مطالعة الأفلام بالنسبة للإيرادات التي تحققها في شباك التذاكر أكثر من اهتمامها بالمعاني الاجتماعية التي تهدف إليها تلك الأفلام، طلبت من البرفسور (إيمانويل ك. شوارتز) من مركز الدراسات العليا للصحة العقلية في مدينة نيويورك أن يعد تحليلا نفسانيا حول فيلم "**البرتقالة الآلية**" . كان (شوارتز) متفقا بالرأي مع كوبريك أن مشاهدة الأفلام ليست سوى تجربة تشبه رؤية الأحلام، ووصف فيلم كوبريك بأنه حلم شعبي. ووجد (شوارتز) أن "**البرتقالة الآلية**" عبارة عن إفادة هامة حول تكيف الإنسان مع محيطه الاجتماعي. وقال الدكتور (شوارتز): "إن تكرار ذروة التجارب بطريقة ميكانيكية تجعل هذا الفيلم عملا تثقيفيا. وأن الجري وراء ذروة التجربة هو البحث المهووس عن القدرة الكلية. وهذا يقودنا إلى النواحي الأخلاقية في الفيلم. فالحضارة تحافظ على بقائها وديمومتها في محاولة منها للسيطرة على المطلق الممسوس للتخيلات اللاواعية وتعديلها وتخفيف حدتها سواء استطعنا رسم الحدود التي تعزز مفهوم الحرية بدرجاتها المختلفة أو التي تمارس فيها الحياة بغض النظر عن الضعف أو القوة، فإن هذا يشكل تحديا كبيرا بالنسبة لعلماء الاجتماع. وفي الحقيقة أن فيلم '**البرتقالة الآلية**' مصنوع من نفس المادة التي جبل منها الإنسان نفسه."

أخذت علاقة كوبريك بشركة (وارنر برذرز) منحى جديداً في شروط تضمن له السيطرة المطلقة على أفلامه. فقد توخى كوبريك الحذر والعناية الفائقة عند إصدار فيلمه "**البرتقالة الآلية**". فقد جمع المخرج وكادر موظفيه كما هائلا من المعلومات لسبر أغوار السوق الأمريكية للسينما والأسواق الأجنبية على حد سواء. قام كوبريك بتحليل كافة أعداد مجلة (فارياتي) الصادرة على مدى العامين المنصرمين واستخدم هذه المجلة الناطقة باسم الصناعة السينمائية لجمع قائمة تضم كل المسارح ودور العرض التي شملتها المقالات والتقارير المنشورة في المجلة. كما جمع كوبريك كل المعلومات المتعلقة بعدد المقاعد التي يتسع لها كل مسرح وقيمة تذاكر الدخول وحجوزات العروض السينمائية وطول مدة

العرض مما وفر له قاعدة بيانية عن أفضل المسارح والصالات التي سيعرض فيها "**البرتقالة الآلية**" فاختار ما يناسبه من هذه المسارح وفقا لهذه المعطيات الموجودة بين يديه.

نائب مدير مبيعات استوديوهات (وارنر برذرز) (ليو غرينفيلد) المسؤول عن المناطق المحلية، وجد بأن استراتيجية كوبريك فعالة ومفيدة للغاية. كما بحث كوبريك وأعضاء فريق العاملين لديه عن أفضل المسارح التي سيعرض فيها "**البرتقالة الآلية**" في السوق الدولية. كان (نورمان كانتز) المدير التنفيذي لـ (وارنر إنترناشيونال) على خلاف مع (تيد آشلي)، رئيس شركة (وارنر برذرز) حول الإدارة الرئيسية للشركة. فقد رفض (كانتز) من خلال الصلاحيات الممنوحة له الاقتراحات التي طرحها كوبريك. لقد راقب كوبريك عن كثب عملية إصدار "**البرتقالة الآلية**" ولم يكن راضيا عن أسلوب الاستوديو في التعامل مع فيلمه في السوق الأوروبية. وبنفس الطريقة التي أولى فيها كوبريك عناية واهتماما بالغين خلال عملية الإنتاج، أجرى دراسة معمقة حول كيفية عرض الفيلم وطلب عقد اجتماع ليعبر عن استيائه حول أسلوب الشركة في هذا الصدد. وقدم لمديري (وارنر) أيضا بيانات مطبوعة بواسطة الكومبيوتر حول الإيرادات التي رصدها فيلم "٢٠٠١" حسب توزيع MGM للفيلم بالمقارنة مع عرض "**البرتقالة الآلية**" في نفس المسارح التي عرض فيها "٢٠٠١". وبالرغم من الفارق الزمني لثلاث سنوات بين الفيلمين، أظهرت حصيلة الأرقام بين الفيلمين المذكورين سداد رأي كوبريك بأن (وارنر) لم تبذل كل ما في وسعها لترويج "**البرتقالة الآلية**". لذلك طالب كوبريك استبدال مديري (وارنر) المسؤولين عن التعامل بفيلمه الجديد وهدد بسحب الفيلم من يد الشركة. في الحقيقة أن هذا التكتيك الصعب الذي تعلمه كوبريك من رقع الشطرنج في منتزه ساحة واشنطن ومن خلال العمل في مشاريع أفلامه بالإضافة إلى الدراسة المستقلة التي أجراها حول التاريخ العسكري كانت مفيدة له كصانع أفلام قادر على حماية فيلمه بالطريقة السديدة.

وعندما تفاقم الجدل، انتهز (آشلي) الفرصة للنيل من (كانتز) ووقف إلى جانب كوبريك استنادا إلى سجل الإنجازات التي حققها كوبريك على الصعيد المحلي. ونتيجة لذلك فقد (كانتز) منصبه وعمله بينما عزز كوبريك من موقفه أمام شركة (وارنر). وخلال انعقاد المؤتمر السنوي لاستوديوهات (وارنر)، أعلن (آشلي) بأن كوبريك عبقري جمع بين النواحي الجمالية الفنية لمهنته مع المقدرة الكاملة على استيعاب النواحي المالية.

كان (أنتوني بيرغس) في كانون الثاني ١٩٧٢ يمشي في شارع (بوند) بلندن عندما استوقفه أحد الأصدقاء وسأله عن سبب حاله الكئيب، فأجابه (بيرغس) أنه في طريقه لتناول العشاء مع كوبريك. ثم أردف هذا الصديق قائلا لـــ (بيرغس) أن "**البرتقالة الآلية**" كان أفضل فيلم في ذلك العام. فقال له (بيرغس): "بالضبط .. لقد بعت حقوق تحويل الرواية إلى فيلم منذ سنوات عديدة مقابل بضع مئات من الدولارات فقط!"

طلب كوبريك من (مالكوم ماكدويل) أن يقوم بالدعاية لفيلم "**البرتقالة الآلية**" في التلفزيون ونفذ (مالكوم) طلب كوبريك مع أنه كان يعمل في مشروع فيلم "**يا للرجل المحظوظ**" للمخرج (ليندسي آندرسون). ثم توجه الممثل لاستقبال جوائز المهرجانات السينمائية حيث كان "**البرتقالة الآلية**" يحصد فيها الجوائز.

شرع (أنتوني بيرغس) و(مالكوم ماكدويل) بجولة دعائية لفيلم "**البرتقالة الآلية**". قامت (وارنر برذرز) بتأمين الإقامة لـــ (بيرغس) في فندق (ألغوكوين) في نيويورك ورتبت له لقاءات إذاعية وتلفزيونية كي يتحدث عن محاسن فيلم "**البرتقالة الآلية**"، في الوقت الذي كان فيه كوبريك بإنجلترا يتابع هذه الحملة الدعائية والترويجية للفيلم. أجرى (آرثر بيل) من "فيليج فويس" لقاء مع (ماكدويل) و(بيرغس) و(مايك كابلان)، الذي تولى الحملة الدعائية "الرحلة المطلقة" لفيلم "٢٠٠١". شرح (ماكدويل) لـــ (بيل) خلفية المشهد الذي راجت سمعته الرديئة حين انهال (أليكس) بالضرب على الكاتب ثم اعتدى جنسيا على زوجة الكاتب أمام ناظريه بينما ردد (أليكس) أغنية (جين كيلي) الكلاسيكية "الغناء تحت المطر". فقال (ماكدويل): "طلب مني ستانلي كوبريك أن أغني وأرقص أثناء تصوير المشهد فلم يخطر ببالي سوى أغنية 'الغناء تحت المطر' وبدأت بترديدها، فأعجب ستانلي بهذا اللحن. أعتقد أن اللحظات العظيمة تظهر إلى الوجود بهذا الشكل، أي عن طريق المصادفة."

ثم قال (مالكوم ماكدويل) في حديث إذاعي مع (نات هينتوف) عام ١٩٧٢: "لم ينجح المشهد الذي يندفع فيه أفراد العصابة إلى منزل الكاتب حيث يمسك أليكس بمسودة الكتاب الذي يعمل عليه هذا المؤلف فيرميها لتتناثر في الهواء. حاولنا القيام بالتمرين حسبما هو وارد في النص، لكن ذلك كان مستحيلا. كان المشهد بسيط جدا لكننا اضطررنا للانتظار ثلاثة أيام ريثما يخرج ستانلي بفكرة أفضل. من هنا تستطيع اكتشاف عظمة هذا المخرج الذي يعطي العمل القدر الكافي من الوقت. جلس كوبريك مع طاقم العاملين بالفيلم

في حديقة المنزل الذي يجري فيه التصوير ينتظر استلهام الفكرة المناسبة. وفي اليوم الثالث اقترب مني ستانلي وسألني 'هل تستطيع الرقص؟' فبدأت أؤدي رقصة خفيفة، وبما أني تقمصت تفكير أليكس، خطر ببالي بشكل أوتوماتيكي أكثر الأغاني المبهجة والمرحة التي تعلمتها في طفولتي: 'الغناء تحت المطر'. هذا هو السبب الذي يجعل من ستانلي كوبريك مخرجا عظيما للممثلين لأنه يعطي الممثل فرصته للإبداع ويشجع الأفكار التي يطرحها هذا الممثل ويقبل باقتراحاته. إذا وثق كوبريك بالمرء، فإن كل شيء سيكون على ما يرام."

عندما منحت جمعية نقاد سينما نيويورك فيلم "**البرتقالة الآلية**" جائزة أفضل فيلم وأفضل مخرج، طلب كوبريك من (بيرغس) أن يحضر الاحتفال نيابة عنه. واتصل كوبريك بـــ (بيرغس) في نيويورك وأملى عليه نص الكلمة التي سيلقيها الكاتب بالأصالة عن كوبريك. لكن (بيرغس) لم يلتزم بهذا النص واستعمل كثيرا من مفرداته وتعابيره وأفكاره الخاصة أثناء إلقاء الكلمة أمام جمعية نقاد سينما نيويورك.

بعد أن أنهى (بيرغس) جولته الدعائية في نيويورك، عاد إلى مكان إقامته في روما، لكنه عرج خلال رحلة العودة على لندن ليسلم كوبريك جوائز جمعية نقاد سينما نيويورك عن أفضل فيلم وأفضل مخرج لفيلم "**البرتقالة الآلية**". وخلال توقف (بيرغس) في لندن، تمت استضافته في برنامج إذاعي لمحطة BBC التي وجهت انتقادا عنيفا ولاذعا لفيلم "**البرتقالة الآلية**".

أصبح العنف في الأفلام السينمائية موضوعا يتحدث عن العواطف والأحاسيس. وقد دارت الأحاديث حول "**البرتقالة الآلية**" وفيلم "**كلاب من قش**" للمخرج (سام بيكينباه) بنفس الوتيرة. كلا الفيلمين نالا تصنيف الفئة (X) . لكن في إنجلترا أثنى معظم النقاد على كوبريك وأدانوا (بيكينباه)، حيث وجه ١٣ ناقداً سينمائياً بريطانياً رسالة إلى صحيفة تايمز اللندنية لإدانة فيلم "**كلاب من قش**". وقال هؤلاء النقاد عن فيلم (بيكينباه) أنه "غامض في مغزاه ومفرط في الأثر الناجم عنه."

قال كوبريك لـــ (بول دي. زيمرمان): "إن العنف بحد ذاته ليس بالضرورة شيئاً بغيضاً أو كريهاً. فالعنف من وجهة نظر أليكس عبارة عن قضاء أوقات ممتعة. وقد رغبت أن أظهر هذا الجانب من حياة أليكس بالضبط ولم أتقيد بالمعتقدات التقليدية السائدة حتى أتمكن من التعبير عن سلوكه. يصعب مقارنة أفعال أليكس بأي شيء واقعي يجري

في حياتنا اليومية. إن مشاهدة فيلم سينمائي تشبه حالة متابعة أحلام اليقظة حيث يستطيع المرء أن يستكشف أماكن مغلقة في وجهه في الحياة الواقعية. هناك أحلام يرتكب فيها المرء أشياء فظيعة ومروعة يمنعه عقله الواعي من تنفيذها على أرض الواقع."

قرر كوبريك في تشرين الأول ١٩٧٢ سحب فيلم "**البرتقالة الآلية**" لمدة ستين يوما استجابة لقواعد وأنظمة الجمعية السينمائية الأمريكية التي تنص بإعادة طرح الفيلم بغرض تصنيفه مجددا في الفئة المناسبة. قام كوبريك خلال هذه الفترة بمونتاج استبدل فيه بعض اللقطات في مشهدين يحتويان على مادة جنسية صريحة بلقطات أخرى من نفس المشاهد ولكن دون التلميح المباشر إلى الجانب الجنسي الإباحي كما ورد في اللقطات المحذوفة. عندما استعرضت الجمعية السينمائية الأمريكية النسخة الجديدة من الفيلم، صنفت "**البرتقالة الآلية**" بالفئة (R) (التصنيف الذي يحظر مشاهدة الفيلم لمن هم دون السابعة عشرة إلا مع مرافق بالغ)، وأعيد إصدار الفيلم في نهاية العام. لقد أتاح التصنيف الجديد للفيلم أن تقوم (وارنر برذرز) بعرض الفيلم في أماكن عدة لا تسمح أصلا بعرض الأفلام التي تحمل التصنيف (X) .

في ٩ أيار ١٩٧٣ رفع (أنتوني بيرغس) دعوى قضائية إلى المحكمة العليا في لندن ضد (سي ليتفينوف) و(ماكس راب)، المنتجين المنفذين لفيلم "**البرتقالة الآلية**"، وضد استوديوهات (وارنر برذرز) وغيرها من الشركات ذات الصلة، مدعيا على كافة هذه الجهات التآمر لسلب أمواله بالاحتيال فيما يتعلق بحقوق الفيلم للرواية التي ألفها (بيرغس). لكن (بيرغس) لم يثر في هذه الدعوى إلى اسم ستانلي كوبريك. (بيرغس)، الذي كان موجودا في نيويورك يقوم بالتدريس في جامعة (سيتي كوليدج)، ادعى بأن سوء التمثيل والتوكيل القانوني الذي ارتكبه (ليتفينوف) أدى إلى تنازل (بيرغس) عن حقوق الملكية القيمة لروايته دون الحصول على أية جعالة(*). لكن (بيرغس) حصل آخر الأمر على نسبة أقل من تلك التي دفعها المنتجان المنفذان (ليتفينوف) و(راب) عندما كان الفيلم يرصد الأرباح الكبيرة.

مع أن (أنتوني بيرغس) مؤلف فقد أنتج أعمالا أدبية كثيرة، لكنه أصبح يعرف بروايته "البرتقالة الآلية" دون سواها من الكتب. كانت رواية "البرتقالة الآلية" ترقد بهدوء

(*) (الجعالة هي المبالغ التي تدفع عادة للمؤلف عن كل نسخة مباعة من كتابه.) (المترجم)

وسلام إلى أن أصدر فيلم كوبريك المقتبس عن نفس الكتاب. لكن هذا التطور شوه من سمعة (بيرغس) بسبب العنف الذي عكسه عمله الأدبي على المجتمع وسبب ظهور شبان تقلد أفعال (أليكس) وعنفه المفرط في الحياة الواقعية. لقد ذاع صيت (بيرغس) وأصبح محط أنظار النساء وحصل على عروض سينمائية ضخمة.

لقد حقق فيلم ستانلي كوبريك "**البرتقالة الآلية**" شهرة واسعة لـــ (أنتوني بيرغس) حصرا في هذه الرواية القصيرة التي اعتمدها كوبريك في فيلمه. ونشر الكتاب في بلغاريا وتشيكوسلوفاكيا وبولونيا، وظهرت منه طبعات أيضا باللغة العبرية والروسية من أجل المهاجرين ممن يتحدثون اللغة الروسية. ومثلما فعل (نابوكوف) سابقا، حصر (بيرغس) اهتمامه في مجال هذه الرواية. ولكن بحلول عام ١٩٧٣، ضاق (بيرغس) ذرعا بالإجابة عن الأسئلة المطروحة حول الفيلم، بينما التزم كوبريك الصمت أكثر الأحيان. وقال (بيرغس) لمجلة (فارايتي): "إني أزداد غيظا لأن واجبي أصبح الدفاع عن الفيلم أمام كل من يهاجمه وليس روايتي فقط. أعتقد أنه من واجب صانع الفيلم أن يتحدث عن عمله."

"قد لا تكون الفكرة التي سأعبر عنها في محلها، لكني ضقت ذرعا من الاعتقاد السائد بأن 'البرتقالة الآلية' هي الرواية الوحيدة التي كتبتها. لقد ألفت حوالي ثلاثين كتابا وأرغب في أن يصبح بعضها موضوعاً يتناوله القراء."

"إن معظم الأقوال التي يزعم الصحافيون أني تفوهت بها قد جرى تشويهها عن الأصل. ولعل المشكلة تكمن في مصاعب الاتصال الهاتفي بين روما، حيث أقيم، ولندن. لكن اللوم يجب أن يوجه بشكل رئيس إلى التشويش في عقول العديد من رجال الصحافة."

في عام ١٩٧٤ أعلن السيناتور (جون رويدر) في أريزونا عن مشروع قرار أصبح يعرف باسم "مشروع قانون البرتقالة الآلية". اقترح هذا التشريع حماية المساجين الذي تطوعوا للخضوع إلى برامج علاجية إصلاحية شبيهة بعلاج (لودوفيكو)، ادعى مبتكروها أنها قادرة على تحويل المجرمين الخطرين إلى مواطنين صالحين ومسالمين في المجتمع.

أما في إنجلترا، ترك "**البرتقالة الآلية**" أثرا تقشعر له الأبدان. فقد ثار فزع النقاد وغيرهم من أفراد المجتمع إزاء العنف المفرط الذي يعرضه الفيلم، خصوصا بعد حدوث جرائم مماثلة من اغتصاب وقتل في المجتمع البريطاني نسبت جميعها إلى "**البرتقالة الآلية**". وبدأ العديد من شبان بريطانيا العظمى يجوبون الشوارع طمعا في السلب والنهب مرتدين نفس زي (أليكس) وأفراد عصابته.

عند اعتقال (آرثر بريمر) بعد إطلاقه النار على الحاكم (جورج واليس) أثناء حملته الانتخابية لرئاسة الولايات المتحدة، وجدت الشرطة مفكرة بحوزة المتهم كتب فيها: "٢٤ نيسان ميلكووي. يجب أن أتخلص من الأفكار التي تراودني. ذهبت إلى حديقة الحيوانات ثم ذهبت إلى النهر، لكن ذلك لم يساعدني في شيء. شاهدت فيلم '**البرتقالة الآلية**' وفكرت في زج واليس في أحداث الفيلم." استعمل (بريمر) تعبير "العنف المفرط" الذي كان يردده (أليكس) في الفيلم. ثم أصبحت مفكرة (بريمر) فيما بعد مصدر إلهام لـــ (بول شريدر) الذي كتب سيناريو فيلم "**سائق التاكسي**" وأخرجه (مارتن سكورسيزي). وقد سبب هذا الفيلم أيضا هواجس لدى البعض، ومنهم (جون هينكلي)، الذي ادعى بأنه توجه إلى قتل الرئيس الأمريكي (رونالد ريغان) بعد رؤيته لـــ (جودي فوستر) التي لعبت دور مومس قاصر في الفيلم.

ازدادت وتيرة أعمال العنف في إنجلترا محاكاة لما ورد في فيلم "**البرتقالة الآلية**" حيث تم اغتصاب فتاة هولندية في السابعة عشرة من عمرها كانت تقضي إجازة في معسكر تخييم في (لانكشاير) على يد عصابة تردد أغنية "الغناء تحت المطر". وحكمت محكمة أكسفورد الملكية أيضا على فتى في السادسة عشرة استحوذ عليه فيلم "**البرتقالة الآلية**" بالاعتقال لأجل غير مسمى بسبب ركله مشرداً في الستين من عمره حتى الموت. كما تم الإبلاغ عن فتى في السادسة عشرة قام بضرب طفل بشكل وحشي. كان المعتدي يرتدي نفس زي (أليكس) الأبيض وقبعة مستديرة سوداء وجزمة عسكرية. وقال القاضي (ديسموند بيلي) للمتهم: "يجب أن نقضي على هذا السلوك الرهيب الذي استمد دوافعه من هذا الفيلم التعيس. ونحن نقدر بأن فعلتك كان مصدرها بث ذلك الفيلم الخبيث لكن اللوم يقع عليك." كما أخذت عصابات الشباب تطوف ساحة (ليستر) يلبسون نفس الزي الذي ارتداه أفراد العصابة في فيلم "**البرتقالة الآلية**". وقد نسبت حالات الاغتصاب والقتل كلها إلى الأثر الذي تركه الفيلم في نفوس الناس.

(مريم كارلين) التي لعبت دور المرأة القطة التي حطمها (أليكس) حتى الموت بواسطة منحوتة تشبه قضيب الرجل، دافعت عن الفيلم وقالت للصحيفة الإنجليزية (ديلي ميرر): "إني أدحض بشكل قاطع الإفادات التي وردت في المحكمة بأن إحدى جرائم القتل التي ارتكبت في إنجلترا كانت نتيجة للفيلم. أي إنسان طبيعي لا توجد لديه نوايا أو نزعات شريرة أو رغبات وحشية لن يتأثر بمشاهدة هذا الفيلم."

لم يستجب كوبريك للاتهامات القائلة بأن فيلمه حرض شباب إنجلترا على العنف. أما (أنتوني بيرغس) الذي خلق شخصية (أليكس) وأفراد عصابته البغيضين تحدث ببلاغة إلى زاوية مطالعات هذا الأسبوع في صحيفة تايمز بإنجلترا: "لا يمكن أبدا وضع اللوم في ارتكاب الخطيئة الحقيقية على السينما أو الأدب. فالرجل الذي يسفك دماء عمه ليس له مبرر لوضع اللوم على مسرحية هاملت. ومن ناحية ثانية إذا تحمل الأدب مسؤولية الأذى والضرر المتعمد وأعمال القتل فإن الكتاب الذي يستحق اللعنة في هذه الحالة هو الإنجيل بالدرجة الأولى باعتباره أكثر الأعمال الأدبية في الوجود التي تتحدث عن الانتقام."

عندما ازداد قلق ستانلي كوبريك عام ١٩٧٤ بسبب أعمال العنف الحقيقة المتزايدة والمنسوبة إلى مشاهدة "**البرتقالة الآلية**"، سحب توزيع الفيلم من إنجلترا وفرض بذلك حظرا شخصيا على فيلمه. طلب كوبريك من (وارنر برذرز) وقف توزيع الفيلم في إنجلترا واعتبار عرضه في أي مكان في تلك البلاد أمرا منافيا للقانون. عرض فيلم "**البرتقالة الآلية**" لمدة ٦١ أسبوع في سينما (وارنر ويست إند) وسجل رقما قياسيا في عدد مشاهدين الفيلم إذ وصل عددهم إلى ٥٥٧١٦ متفرج وحقق مردوداً في شباك التذاكر في تلك المنطقة وصل إلى ٤٣٨٧٩٧ جنيه إسترليني. وعرض الفيلم لفترة وجيزة فقط في المدن التي تبعد عن العاصمة قبل أن يعطي كوبريك الأمر لـــ (وارنر) كي تسحب الفيلم من الصالات والمسارح بشكل دائم. لقد رصد فيلم "**البرتقالة الآلية**" في شباك التذاكر في إنجلترا لوحدها ٢٥٠٠٠٠٠ دولار واحتل بذلك المرتبة الثالثة بعد فيلم جيمس بوند "**عش واترك الآخرين يموتون**" وفيلم "**العراب**".

بدأ نمط الحياة في إنجلترا بالتبدل حيث تعرض الباكستانيون للضرب المبرح على يد المجرمين من الجناح اليميني المتشدد وحليقي الرؤوس بينما استعرت النعرة العنصرية والحقد السياسي لدى أعضاء الاتحاد التجاري المتطرفين. وفي أواخر السبعينيات كانت فرقة (المسدسات الجنسية) في طليعة حركة (البانك) التي تخطت الموسيقى لتنغمس في آراء تفشت حول العالم تتحدث عن العدمية والغضب والعنف في التضحية بالذات. وعندما خرج عنف فيلم "**البرتقالة الآلية**" من الشاشة واتجه نحو شوارع البلد الذي عاش فيه كوبريك، أصبح الأخير قلقا حول سلامة عائلته والأثر الذي تركه فيلمه على المحيط الذي يعيش فيه.

عرض فيلم "**البرتقالة الآلية**" أخيرا في الأرجنتين في شهر آب ١٩٨٥ لأن الحومة الأرجنتينية وافقت على عرض الفيلم عام ١٩٧١ بشرط حذف بعض المشاهد، لكن

كوبريك رفض هذا الاقتراح وظل عرض الفيلم في الأرجنتين ممنوعا لمدة ١٤ سنة إلى أن انحل نظام رقابة الأفلام في تلك البلاد. وقد عاصر حظر هذا الفيلم في الأرجنتين عشرة رؤساء. ثم أصر كوبريك على عرض "**البرتقالة الآلية**" في الأرجنتين بنسخة محدثة فنيا من الفيلم وبترجمة إسبانية، مما أخر إصدار الفيلم لعام آخر.

خلال فترة الحظر الذاتي الذي فرضه كوبريك على فيلمه "**البرتقالة الآلية**"، بثت المحطة (٤) في إنجلترا فيلما وثائقيا مدته ٢٥ دقيقة عن "**البرتقالة الآلية**" شمل ١٢ دقيقة ونصف من مشاهد الفيلم نفسه. اتخذت (تايم وارنر) إجراء قانونيا ضد مذيع المحطة بناء على طلب كوبريك. ردت المحطة (٤) بأن لها الحق الصحفي في شرط "الاستعمال المناسب" الوارد في مرسوم حقوق الملكية لعام ١٩٨٨. لكن (تايم وارنر) ادعت بأن المحطة (٤) حصلت على صور مشاهد الفيلم بطريقة غير قانونية من خلال إعادة إنتاجها بواسطة قرص ليزري أمريكي من الفيلم. لكن محكمة الاستئناف أصدرت حكمها لصالح المحطة (٤).

في عام ١٩٩٣ وبعد حوالي عشرين سنة من توقف عرض "**البرتقالة الآلية**" في بريطانيا، عرض الفيلم مجددا للعموم بالرغم من استمرار كوبريك بفرض الرقابة الذاتية على الفيلم. اتهمت (جين غيلز) البالغة من العمر ٢٩ سنة، وهي مديرة البرامج في سينما (سكالا) بلندن، بعرض نسخة مهربة من "**البرتقالة الآلية**". واتهمت هيئة محاماة اتحاد مكافحة سرقة حقوق الملكية مديرة البرامج المذكورة بانتهاك مرسوم براءات الاختراع والتصميم لعام ١٩٨٨، علما بأن حقوق ملكية الفيلم كانت بيد (وارنر برذرز).

واتهم مسرح (سكالا) الموجود في (كينغز كروس) بشمال لندن بعرض الفيلم والترويج له في المجلات تحت عنوان "الفيلم المفاجأة". شهدت (غيلز) في المحكمة أنها حصلت على طبعة فيلم "**البرتقالة الآلية**" عن طريق (جين مارك برينيز) الذي قدم لها الفيلم مجانا دون مقابل. أما فني جهاز العرض (جيريمي كوزانس)، الذي ترك (سكالا) ليعمل في (وارنر برذرز)، أفاد بأن المسرح عرض الفيلم مرتين على الأقل خلال الثمانينيات. وقال للمحامين والقاضي (إيان بيكر) في محكمة (ويلز ستريت) القضائية في وسط لندن بأنه ناقش مع (غيلز) تداعيات عرض الفيلم وأخبرها أن كوبريك يتابع ويراقب عن كثب الحظر الذي فرضه بنفسه على الفيلم. وقال (كوزانس) لـ (غيلز): "الجميع يعرف بأن كوبريك لديه جواسيس في كل مكان يراقبون حقوق ملكية فيلمه." وقال

(كوزانس) للمحكمة بأن جابٍ خاص كان قد أودع الفيلم في مخزن المشرح عام ١٩٨٩ كان هو من زودهم بطبعة الفيلم.

في بيتسبرغ ببنسلفانيا وبتاريخ ٢١ حزيران ١٩٩٠ أدين (مايكل آندرسون)، الذي بلغ الثامنة عشرة قبل يوم واحد من التاريخ المذكور، بتهمة طعن (كارين هورفيتز) ذات السبعة عشر ربيعا ست طعنات في صدرها بواسطة سيف يستخدم في العروض الفنية طوله ٣٦ بوصة. واعترف (آندرسون) أنه كان يرتدي قميص "**البرتقالة الآلية**" ليلة ارتكاب الجريمة. وقال محامي (آندرسون) المدعو (جون بتولا) بأن مشاهدة (آندرسون) المتكررة لفيلم ستانلي كوبريك قد دفعته إلى القتل. عرض المحامي (بتولا) كجزء من خطة الدفاع بعرض ٥٠ دقيقة من فيلم "**البرتقالة الآلية**" على هيئة المحلفين كي يشاهدوا العنف الوارد في الفيلم. إلا أن (دبليو. كريستوفر كونراد)، مساعد النائب العام، رد على جدل المحامي بقوله: "لو أن أليكس الشاب رأى بنفسه فعلة الشاب مايك لاعتبر ذلك درسا جديدا في العنف المفرط." لقد ثار الجدل بين المعارضين والمؤيدين في وسائل الإعلام حول فكرة قدرة الأفلام على تحريض العنف.

إن الجدل الثائر حول الجنس والعنف في فيلم "**البرتقالة الآلية**" قد ألقى بظله على تفوق كوبريك المستمر في صناعة الأفلام السينمائي. وبالرغم من مرور أكثر من ربع قرن على إصدار "**البرتقالة الآلية**"، فإن الفيلم لم يفقد حتى الآن قوته الكبيرة. إن الفيلم، كوثيقة اجتماعية، يبين كيف رأى (بيرغس) وكوبريك المستقبل القادم. عند إصدار الفيلم كان عصر المحبة والسلام قد ولى في الوقت الذي فتحت فيه الحفلة الموسيقية لفرقة (رولينغ ستونز)- التي أقيمت في (آتلامونت ريسواي)- الباب أمام موجة من عنف الشباب. ثم رأى المجتمع في العقدين التاليين حركات (البانك) وحليقي الرؤوس والنازية الجديدة والعنف في قلب المدن التي تتبع في مجملها أثر العالم الذي عاش في كنفه (أليكس) وأفراد عصابته.

أما كتجربة سينمائية، فإن نظرة كوبريك السوداوية إلى العالم قد انصهرت مع رؤيته الواضحة لرواية (بيرغس) المعقدة في وصف وجهة نظر عصابات المستقبل. شكل "**البرتقالة الآلية**" بنيته باستمرارية الأجزاء الثلاثة الواردة في الكتاب. لقد عمل كوبريك في تابلوهات كبيرة يصور المشاهد بمنتهى الجرأة وفي كافة الوضعيات مستخدما العدسات العريضة التي تشوه الصور في عالم الجنس والعنف الصارخ الذي كان يعيش فيه

(أليكس). وفي فيلم "**الزمرة المتوحشة**" استعمل المخرج (سام بيكينباه) الحركة البطيئة والمتقطعة والتكرار وموجة ٣٦٠ درجة من سفك الدماء كي يسمو العنف إلى باليه تنضح بالموت. وفي "**البرتقالة الآلية**" استخدم كوبريك الحركة البطيئة والسريعة والصور الطولانية التي تشبه أفلام الكرتون كي يحول العنف والجنس الصريح إلى بيان اجتماعي - سياسي حول خطر الحكومات في تهديدها للحرية الشخصية. من جهة ثانية وضعت موسيقى (والتر كارلوس) الإلكترونية الماضي في مصفاة سحرية مستقبلية لتحول موسيقى (بورسيل) و(روسيني) و(بيتهوفن) إلى مسار صوتي رافق (أليكس) في أفعاله الشنيعة ذات العنف المفرط.

إن "**البرتقالة الآلية**" كان أول أفلام ستانلي كوبريك البريطانية بكل ما في الكلمة من معنى. فأفلامه السابقة "**لوليتا**" و"**الدكتور سترينجلاف**" و"٢٠٠١" قد أنتجت جميعها في بريطانيا العظمى لكنها حافظت على أحاسيس المخرج الأمريكية. إن نظرة كوبريك إلى المستقبل القريب قد سببت حركة ارتجاعية أدت أخيرا إلى غياب عرض الفيلم في إنجلترا لأكثر من عقدين. لقد ظل صوت وصورة "**البرتقالة الآلية**" صامتين أسكتهما صانع الفيلم بنفسه ربما لأنه شعر بأن قوة العنف في هذا الفيلم أصبحت قريبة جدا من المأوى الذي يعيش فيه.

حول ستانلي كوبريك وزوجته (كريستيان) المزرعة الريفية التي أقاما فيها إلى منزل يؤويهما مع أطفالهما وإلى بيئة مناسبة للعمل الذي يزاولانه: الإخراج السينمائي والرسم. ففي الوقت الذي كان ستانلي كوبريك يدير مكتبه ومنشأته السينمائية في المنزل، أسست (كريستيان) استوديو للرسم وحولت المساحة الكبيرة التي تحيط بالمنزل إلى حديقة جميلة أصبحت موضوعا لمهنتها المعطاءة في الرسم. وقد صمم حدائق المنزل تحت إشراف (كريستيان) المزارع الموهوب (بيل راوسون)، الذي تولى ترتيب الولائم المقامة على المروج الخضراء والتي ظهرت في العديد من أفلام MGM . بدأ (راوسون) عمله من الصفر حيث صنع عدة مناظر بانورامية ونثر فيها بضعة طاولات صغيرة وكراسٍ بيضاء كي يتيح الفرصة للزوار للجلوس في ظل شجرة الأرز أو أمام مجموعات الأزهار التي تضم كل منها طيف تدرج اللون الواحد. قالت (كريستيان كوبريك) لـ (فاليري جنكنز) من (إيفننغ ستاندرد): "إن الأزهار والورود هنا تتفتح دوما وهي مجمعة بطريقة استمرارية لا تتخللها لحظة سكون. وقد صممت هذه الحدائق الرائعة بشكل يسمح للمرء

اقتطاف الأزهار دون أن يفسد المنظر الذي يشبه الطراز الفيكتوري في تصميمه العام. كنت قد قرأت عن هذه الحدائق الإنجليزية الغناء سابقا في بعض الكتب وما زلت معجبة بها حتى الآن."

صمم (راوسون) أيضا بركة ماء تحول لونها أول الأمر إلى الأسود بسبب عدم التوازن البيئي، ثم أصبح لونها ضارباً للخضرة عندما أضيفت إليها أزهار الزنبق وعاشت فيها صغار الضفادع وغيرها من أشكال الحياة. لقد رسمت (كريستيان) كل واحد من هذه الضفادع الصغيرة التي تعيش في البركة. وزينت حديقة المنزل الكبيرة دوامة خيل أحضرها كوبريك ذات مرة من قطع ديكور أحد أفلامه.

كانت (كريستيان) تقطف الورود لتزين بها المنزل أو تستخدمها كموديل للرسم، وأمضت ساعات طويلة في حدائق المنزل وعند حلول الظلام كانت تراقب من غرفتها عيون طائر البوم تومض بين أغصان شجرة الأرز.

لم تشعر (كريستيان) بالحنين إلى موطنها الأم مثل العديد من أبناء جيلها. وكانت تزور ألمانيا فقط للواجبات العائلية. إني أزور بلدي من أجل حضور مراسم دفن أحد الأقارب. كان العديد من المواطنين الألمان يلومونني لأني هاجرت من ألمانيا واتخذت إنجلترا موطنا جديدا. لكن شباب اليوم يتفهمون هذا الأمر." بما أن (كريستيان) أجبرت على الانضمام إلى حركة الشباب النازي أيام طفولتها، حيث جرى تدريبها على الانضباط عن طريق ممارسة الرياضة، فقد ابتعدت الآن عن كل ما يمت بصلة للتمرين أو الرياضة وحولت ملعب التنس الموجود في المزرعة الكبيرة إلى بستان مزهر.

واجهت (كريستيان) بعض المشاكل أثناء ممارسة الرسم في الحديقة فاضطرت لتأسيس استوديو ضمن المزرعة يلائم طبيعة عملها. وقالت (كريستيان) لـ (فاليري جنكنز): "كنت أجد مشقة في نقل أدوات ومعدات الرسم من المنزل إلى الحديقة، كما كان الذباب يلتصق أحيانا بالألوان قبل جفافها .. وفجأة تمطر السماء." عندما كانت (كريستيان) ترغب برسم المناظر الطبيعية المحلية، كانت تضع أدوات الرسم في سيارة اللاندروفر وتقودها إلى أن تعثر على المنظر الذي يثير إلهامها فتتوقف ثم تضع منصب الرسم على هيكل السيارة وتبدأ ريشتها بنقل المنظر إلى اللوحة. إن هذه التجربة خارج المنزل سببت لها بعض المشاكل أيضا: كان المزارعون يطاردونها أحيانا عندما يشاهدونها تضع بساطا صغيرا على الأرض التابعة لهم ويتهمونها بإلقاء النفايات. وقد استجوبها رجال الشرطة

ذات مرة بحجة أن سيارة اللاندروفر التي تقودها كانت مسروقة. لذلك حولت (كريستيان) حظيرة موجودة في مزرعتهم إلى استوديو واسع للرسم، الذي أصبح مكانا هاما لحرفتها الفنية، هذا وقد تمتع مكتب ستانلي وغرف المونتاج بأهميةٍ خاصة عند المخرج. وضعت (كريستيان) في الاستوديو بعض قطع الأثاث الخشبي القديم المفضل لديها: سرير تستخدمه والدتها حين تأتي لزيارتها، وجهاز تلفزيون ومسجلة ووعاء نحاسي خاص لتحضير القهوة وموقد وكنبة كبيرة مزينة بقماش جميل ووسائد كبيرة، بالإضافة لأدوات الرسم من منصب وريش وفراشي الرسم وألوان. أما فناء الاستوديو فكان مزروعا بأزهار إبرة الراعي زاهية الألوان. كانت (كريستيان) تكتفي بقطعة من الخبز والمربى كغذاء لها عندما تتأمل عملا تقوم بإنجازه، وأحيانا تتناول الشطائر والوجبات الخفيفة، التي كانت الطعام المفضل لبناتها الثلاث، عندما يستغرق منها العمل فترات طويلة. اعتادت (كريستيان) تشغيل جهاز التلفزيون أثناء الرسم كي تتابع أخبار العالم الخارجي بينما تقبع في هذه المزرعة المنعزلة، ثم أصبح مفهوم الاتصال بحد ذاته جزءاً يتكرر في موضوع لوحاتها. وقالت (كريستيان) لـــ (فاليري جنكنز) عن رأيها بجهاز التلفزيون: "إن أجهزة التلفزيون تثير اهتمامي وفضولي لأنها أصبحت سببا وراء معظم الأحداث. وأنا أقوم بتشغيل الجهاز أثناء الرسم، وأخص بالذكر التلفزيون الملون لأني أشاهد فيه الألوان التي لا تحتويها الأشياء العادية الموجودة في هذه الغرفة."

أصبح الاستوديو قطعة خاصة جدا بـــ (كريستيان) وجدت فيها وقتها الخاص كما وجد كوبريك أوقاته في مكتبه. المقاطعات الوحيدة التي توقف (كريستيان) عن الاستغراق بالرسم هو دخول بناتها المراهقات الثلاث (كاثرينا) و(آنيا) و(فيفيان). فالخصوصية المتوفرة في هذا الاستوديو ساعدت (كريستيان) على الإبداع. وقالت (كريستيان) لـــ (آن مورو) من تايمز اللندنية: "عندما أواجه حالة من الجمود أو الاستعصاء أثناء الرسم فإني ببساطة أجلس وأقرا أو أعزف الموسيقى. وقد تكون تلك الموسيقى من النوع الرائج، أقدمت بناتي على شرائها من السوق. ومع ذلك أستطيع الجلوس لساعات طويلة أعزف هذا النمط من الموسيقى ثم أعود لأجد حلا للمشكلة التي تواجهني في لوحتي."

إن مصدر جمال (كريستيان كوبريك) الطبيعي هو شخصيتها الفنية العادية. كما أن عملها السابق كممثلة أضفى عليها نوعاً من الفتنة والسحر لكنها كانت تشعر بالارتياح لارتداء الأثواب الطويلة ووضع نظارات ذات إطار مستدير. كانت (كريستيان) إنسانة تتضح

بالحيوية والنشاط ولم تفارق الابتسامة الرقيقة وجهها. ارتدت معظم الأحيان رداء سروالياً أزرق اللون ومئزراً تضع في جيوبه أقلام الرصاص والحبر التي تشكل أدوات حرفتها.

عندما قطنت عائلة كوبريك في الشارع الرابع والثمانين في مدينة نيويورك، كانت (كريستيان) تعتمد في موضوع لوحاتها على العالم الذي يحيط بها من رجال الشرطة والحافلات والشوارع. بينما بدأت في إنجلترا برسم كل ما يحيط بعالمها الجديد في الريف الإنجليزي البسيط. وقالت (كريستيان) لـــ (آن مورو): "عندما كنا في نيويورك اعتدنا مشاهدة التلفزيون لساعات طويلة لدرجة أننا كنا نشرع بالالتصاق بهذا الجهاز، ومما يثر الدهشة أن المرء يتابع حياته في المنزل دون أية مقاطعة بينما يشاهد صخب الأحداث التي تدور في العالم من خلال جهاز التلفزيون الموجود في غرفة المعيشة. وأعتقد أننا أول جيل شاهد رواد الفضاء في رحلتهم التاريخية فيما كنا نجلس نتناول شطائر المربيات."

استلهمت (كريستيان كوبريك) معظم أعمالها الفنية من بيت زجاجي زراعي كبير تابع للمزرعة التي تقيم فيها العائلة. تبرعمت في هذا البيت الزجاجي أزهار الأضالية وغيرها من الأزهار الغريبة ونباتات كثيرة أخرى. اعتنى (راوسون) بهذا البيت الزجاجي بنفس العناية التي يوليها ستانلي كوبريك لحماية منزله. ووضع (راوسون) أيضا لافتات لتحذير الزوار: "أغلق الباب" .. "الرجاء سقاية النباتات باعتدال" .. "إذا استمر الطقس الحار، الرجاء فتح كل النوافذ أثناء النهار". لقد ساد النظام والترتيب والانضباط مزرعة كوبريك كلها. إن البيت الزجاجي والحديقة والمنزل والعائلة كانت جميعها مواضيع رئيسة بالنسبة للوحات (كريستيان). مع أن (كريستيان) رسامة مثقفة إلا أنها لا تحب التحليل الفكري الزائد للفن، وهذا ما جعلها تتجنب الرمزية في أعمالها وتأثرت بالرسامين الفرنسيين المبشرين بعصر الرسم الحديث، أمثال (ماتيس) و(سيزان) و(فوبيار). وقالت (كريستيان كوبريك) لـــ (فاليري جنكنز) من (إيفننغ ستاندرد): "لقد التحقت برابطة طلاب الفنون في نيويورك وجامعة كاليفورنيا بلوس أنجلوس بالرغم من وجود أطفالي ثم اتبعت دورة مكثفة في كل المذاهب الفنية المعروفة. ومع ذلك، عندما أحاول أن أشرح لكاثرينا ما هو الرسم، أجد نفسي أتفوه بكليشيهات سخيفة فاضطر لالتزام الصمت." كانت (كاثرينا) تطمح لأن تصبح مصممة ديكور لتتبع الإلهام من والديها.

كانت (كريستيان كوبريك) تصف منزلها "بمصنع عائلي مثالي". علاوة على عملها كرسامة محترفة، كانت (كريستيان) تدير المنزل مع مدبرة منزل مياومة وبناتها الثلاث، وقد

أولت تقديم الطعام لموظفي كوبريك وطاقم العاملين في مشاريع أفلامه عناية خاصة. كانت (كريستيان) تعمل في مرسمها وفق ساعات محددة وخصصت أوقات معينة لتناول وجبات الطعام الذي أعدته بكميات كبيرة كما يفعل طهاة منظمة الصليب الأحمر. لقد نظمت (كريستيان) أوقاتها بمنتهى الدقة لدرجة أنها كانت تتوقف عن إعداد الطعام إذا حان وقت العودة إلى ممارسة الرسم في مشغلها. إن استحواذ (كريستيان) وستانلي كوبريك وتفانيهما في مهنتهما الفنية جعلتهما يحترمان الوقت والمكان حيث تزدهر أعمالهما. كما تشارك الزوجان في الاعتناء بأسرتهما والحفاظ على جو دافئ ومريح للعائلة كلها. وقد مثلت الخصوصية ناحية أساسية لكل من ستانلي و(كريستيان). وقالت (كريستيان) لـــ (آن مورو) عن ذلك: "عندما يكون ستانلي مسترخيا فإنه يلعب الشطرنج ويحب الهدوء جدا أثناء اللعب. أجد نفسي عاجزة عن لعب الشطرنج ربما لأني غير قادرة على التفكير المجرد."

كان ستانلي كوبريك مساندا لعمل زوجته. ولوحتها "أزهار السيدبوكس" واحدة من اللوحات المفضلة لدى كوبريك لذلك وضعها في فيلم "**البرتقالة الآلية**". (كريستيان)، التي تميزت برقة المشاعر، وقد وجدت العديد من اللوحات في الفيلم التي تصور أوضاعا جنسية وإباحية على أنها ليست سوى صور تبغض النساء. كما أن العنف والإرهاب الجنسي في فيلم "**البرتقالة الآلية**" سبب لها كربا فظيعا حتى أن بعض المشاهد سببت لها وعكة صحية. وقالت لـــ (آن مورو): "بالطبع إن الغرض من هذا الفيلم أن يجعلك تشعرين بالكرب والمرض."

إن الاهتمام الذي حصل عليه فيلم كوبريك الجديد المثير للجدل وظهور إحدى لوحات (كريستيان) في فيلم "**البرتقالة الآلية**" عزز من شهرتها كرسامة محترفة للفنون الجميلة علاوة على مهنتها الفنية التي امتدت لتسعة عشر سنة. قالت (كريستيان) لـــ (آن مورو): "إن ستانلي هو أعظم المعجبين بأعمالي. وكلما ازدادت عذوبة اللوحة، ازداد إعجابه بها. إنه يفضل لوحاتي التي تزخر بالأزهار والورود." لقد رأت (كريستيان) جانبا في زوجها لم يتمكن الناس من رؤيته. ففيلم "**البرتقالة الآلية**" عزز الرأي العام بنظرة كوبريك السوداوية إلى العالم من حوله. "لقد جاء محرر الصحيفة المحلية للقائي لجمع التبرعات ومساعدة الصم. تخيلي شعوري في اليوم التالي عندما رأيت عنوانا يقول 'زوجي ليس وحشا'. كان الأمر مضحكا. فستانلي إنسان رقيق المشاعر وخجول وحساس." أقامت (كريستيان كوبريك) معرضا للوحاتها في لندن في شهر شباط ١٩٧٣

وباعت ٣٩ لوحة مرسومة على القماش بأسعار تراوحت بين ١٠٠ و٥٠٠ جنيه إسترليني للوحة الواحدة. وبدأت بعدها تخطط لإقامة معرض كبير آخر.

كانت (كريستيان) ترسم على قماش بمقاسات كبيرة: ٤٨×٧٢ بوصة أو ٤٨×١٠٨ بوصة، بالإضافة إلى لوحات ورسومات صغيرة الحجم تكشف عناوينها كلها أنها فنانة واضحة ومباشرة ترسم ما تراه عينها. فعناوين اللوحات التالية تشير ببساطة إلى المواضيع التي تتناولها: "براعم الفول والخيار" و"أشجار البرتقال في أوعية زرقاء" و"نباتات على صينية بلاستيكية حمراء". لقد تمتعت (كريستيان) بحس قوي تجاه الرسم بألوان حية مثل اللون الأصفر الضارب للحمرة والبرتقالي ولون الطين الطبيعي.

تعتبر لوحات (كريستيان كوبريك) سجلا عن حياتها التي شاطرتها مع زوجها وبناتها الثلاث. (كريستيان) فنانة تزخر بسيل من الصور التي تستكشف جمال الريف الطبيعي وتعرض في لوحاتها بياناً مصوراً عن نمط الحياة التي عاشتها مع ستانلي كوبريك. فالورود الحمراء وسياج الشجيرات التي تقف الغربان على أغصانها والعشب وشجرة المرجان ونباتات جبال الألب وأزهار البنفسج والأقحوان والأزهار الزرقاء وأجهزة التلفزيون والخيام الملونة على المرج والقطط والكلاب وأفراد العائلة شكلت بمجملها مواضيع لوحات (كريستيان). ومن لوحاتها الرائعة هناك بورتريه بعنوان "ستانلي" تصور كوبريك مخرج الأفلام والزوج والوالد رسمتها (كريستيان) على قماش بمقاس ٤٨×٧٢ بوصة تظهر ستانلي كوبريك جالسا في كرسي برتقالي اللون بينما تزهو خلفية الصورة بجدران مطلية بتدرج اللون البرتقالي وثلوج الشتاء والطيور. وتقع صورة ستانلي على يمين اللوحة، يحيط به وعاء أسماك الزينة ومجموعة من اللوحات دون إطار تستند إلى الحائط وينظر ستانلي في اللوحة مباشرة إلى زوجته. كانت بشرة ستانلي في اللوحة باللون الزيتوني ولحيته وشعره باللون الأسود وعيناه واسعتان وحاجباه مشدودان. يبدو ستانلي في اللوحة في حالة استرخاء تكاد البسمة ترتسم على وجهه. إن بورتريه "ستانلي" تتيح الفرصة للتعرف على كوبريك بعين الرسامة التي ترى نواحي أبعد من الصفات التي يعرفها الناس عنه بأنه مخرج سينمائي حاد التركيز واستحواذي ومتنسك ويبغض العالم. ويظهر ستانلي كوبريك في لوحة أخرى بريشة (كريستيان) بعنوان "تمرين باليناتري تحت المطر"، وهي عبارة عن لوحة لمنظر طبيعي يظهر فيها كوبريك بسترة واقية للمطر ويجلس تحت مظلة وبجانبه شخص يلبس بدلة سوداء وكأنه الراهب (رانت) القادم من فيلمه "**باري ليندون**". يجلس ستانلي كوبريك في هذه اللوحة متكئا للخلف ومحدقا في وجه الممثل الذي يقف

أمامه. هذا وتظهر التلال الخضراء والأفق خلف ستانلي بأنه يعمل في الهواء الطلق بشكل يشبه صوره التي لا حصر لها أثناء عمله داخل حدود الاستوديو المغلق وتحت الأضواء الاصطناعية. "آنيا والقطط" لوحة أخرى بريشة (كريستيان) تصور ابنتها الوسطى تقرأ كتابا في حديقة المنزل رابطة شعرها بضفيرة طويلة مجعدة وتلبس ثوبا من دون أكمام وفوقه جاكيت خفيف بلون أرجواني فاتح وتضع منديلا كبيرا مزينا بالرسوم. وفي لوحة ثانية بعنوان "زهور دوار الشمس ومكتب أزرق" يظهر فيها أفراد العائلة في أربع صور صغير منقولة عن صور فوتوغرافية ضمن إطارات مذهبة تتوسط إناء وضعت فيه زهور دوار الشمس، بالإضافة إلى أواني الخزف الصيني وزينة عيد الميلاد. وظهر كوبريك في هذه الصور الأربع مع بناته الثلاث دون لحية يتحدث بالهاتف، وذلك خلال عمله في مشروع فيلم **"لوليتا"** و**"الدكتور سترينجلاف"**.

ورسمت (كريستيان) لوحات أخرى كان موضوعها الخيام والكلاب والقطط والبيت الزجاجي والفواكه والحديقة والكلب (تيدي) ومطبخ المنزل بالإضافة إلى إناء وضعت فيه الأزهار والورود بروعة تشبه أعمال (سيزان) و(شاغال) و(فان كوخ).

(كريستيان كوبريك) رسامة جادة تمتع بأسلوب فني مفعم بالحيوية ينضح بالحياة، فالمواضيع التي اختارتها لم تكن جامدة لأنها تعاملت معها كفنانة نافذة البصيرة وأولت في كل لوحاتها ورسوماتها التفاصيل عناية فائقة. استمرت (كريستيان) باستكشاف الحياة من حولها بعين الفنان الثاقبة ومن خلال الألوان الزيتية التي ترسم بها على القماش، كما فعل ستانلي بتسديد عدسته إلى الجانب المظلم في الجنس البشري.

تلتفت (كريستيان) عندما تكون في إجازة من الرسم إلى مسرح الدمى، وهي رغبة تكونت لديها أيام طفولتها في ألمانيا. كانت هذه الدمى كبيرة الحجم صممت من أجل المسرح المتنقل. وصاغت (كريستيان) حوار تلك الدمى بنفسها وتراوحت أدوار شخصيات هذه الدمى من التقاليد الأوروبية التي امتدت من كوميديا المحترفين إلى السريالية، بالإضافة إلى حكايات الجن القديمة والمواضيع المعاصرة كالتلفزيون والسينما.

إن إصدار **"البرتقالة الآلية"** وسبر كوبريك للتكييف السيكولوجي والأخلاق والقيم المعاصرة فسح الطريق أمامه للوصول إلى الأعراف والتقاليد الاجتماعية المتبعة في القرن الثامن عشر.

وفي المرحلة التالية، نظر كوبريك إلى الماضي ..

الفصل (١٦)

ضوء الشموع

- التكنولوجيا في خدمة الإبداع.

(شعار شركة سينما برودكتس)

كتب الأديب (ويليام ميكبيس ثاكري) رواية "حظ باري ليندون" في تشرين الأول ١٨٤٣ ونشرت على حلقات في مجلة (فرانسز)، ثم ظهرت في كتاب واحد بين كانون الثاني وكانون الأول ١٨٨٤. أجرى (ثاكري) مراجعة هامة على هذه الرواية ونشرها في المجلد الثاني من كتابه "منوعات: نثر وشعر" وبدل عنوانها لتصبح "مذكرات باري ليندون المبجل من مملكة أيرلندة".

كانت قصة "باري ليندون" مناسبة جدا لنظرة كوبريك الكئيبة والساخرة والسوداوية للإنسان. وكتب (ثاكري) سيرة ذاتية قصصية حول (ريدموند باري) وهو مشرد أيرلندي يقوم بالتجوال والترحال كجندي فار من الخدمة الإلزامية ومقامر وعاشق تمكن من بلوغ قمة الهرم الاجتماعي ثم تراجعت مكانته ببطئ إلى حيث بدأ كأرستقراطي بسيط. كان (باري) وغدا ومحتالا. ولو استطاع كوبريك تحويل (أليكس **البرتقالة الآلية**) إلى بطل الشاشة في عصر جديد لوجدنا (باري) ملائما لنظرة كوبريك السوداوية للعالم.

إن طريقة اقتباس كوبريك لرواية (ثاكري) في شاشة السينما لم تعتمد على صنع قالب لسيناريو جديد عن "باري ليندون"، وإنما استخدم نص الرواية من أجل استمرارية الفيلم، طور كوبريك بعدها مرادفا سينمائيا لكل مشهد. لذلك كان السيناريو عبارة عن مخطط واعتمد صنع الفيلم على التكنولوجيا والإخراج الفني والممثلين الذي بثوا الحياة في شخصيات القرن الثامن عشر الموجودة على صفحات رواية (ثاكري).

طلب كوبريك مرة أخرى من (جون آلكوت تصوير فيلمه الجديد. وقال (آلكوت) لمجلة المصور السينمائي الأمريكي: "إن علاقة العمل القائمة بيننا متينة جدا لأننا نفكر معا بطريقة فوتوغرافية."

شكل فيلم "**باري ليندون**" صعوبة وتحديا كبيرا من ناحية التصوير السينمائي. فكل الأفلام التاريخية التي شاهدها كوبريك عن فترة القرن الثامن عشر لم تنل إعجابه وشعر بأن الطريقة الوحيدة لاستحواذ تلك الفترة سيكون عن طريق الإضاءة الطبيعية بما أن الكهرباء لم تكن قد عرفت طريقها بعد إلى القرن الثامن عشر. فمصدر الضوء بالنسبة للناس في عالم "**باري ليندون**" كان الشمس والشموع.

لقد ناقش كوبريك و(آلكوت) خلال العمل في فيلم "٢٠٠١" اعتماد ضوء الشموع في تصوير فيلم نابليون. إلا أن العدسات السريعة اللازمة لتحقيق هذه الفكرة لم تكن متوفرة في ذلك الوقت ولا حتى أيضا خلال مشروع فيلم "**باري ليندون**".

كانت سرعة أفلام التصوير في السبعينيات ما تزال بطيئة كما أنها لم تغطي المدى الكافي كي تتيح الإضاءة للطبقة الحساسة من الفيلم بواسطة ضوء الشمعة. أما أفلام التصوير المعاصرة ذات السرعة العالية كانت ستجعل مهمة كوبريك بمنتهى السهولة لكن في أوائل السبعينيات كان أمل كوبريك الوحيد هو العثور على عدة سريعة بما فيه الكفاية لتتمكن من التصوير في ضوء الشموع. كما ورغب كوبريك بالتقاط المظهر الجميل القديم الذي يعبر عن تلك الحقبة في المنازل التي خطط لتصويرها.

عندما كان كوبريك كعادته يتأمل صنع فيلم تاريخي، تناهى إلى علمه بأن شركة (زيس) الألمانية قد طورت عدسات تصوير فوتوغرافي ثابت ٥٠ ملم ذات سرعة عالية جدا من أجل برنامج الفضاء أبولو التابع لوكالة الفضاء الأمريكية (ناسا)، وكانت بذلك فرصة لكوبريك يتخطى بها حدود التصوير السينمائي المتعارف عليها آنذاك. لقد جرى تصوير الأفلام التاريخية التي تتحدث عن حقبة معينة بالاستعانة بالأضواء الاصطناعية كي تغطي المشاهد التي يفترض إنارتها بضوء الشموع التي يخفق لهيبها عادة لكن الأضواء الاصطناعية كانت تطغى على ضوء الشموع في الديكورات الداخلية مما يؤدي إلى فقدان الوهج الدافئ والحقيقي للشموع.

كوبريك الذي أراد أن يعالج مشكلة التصوير في ظل نور الشموع اتصل بـ (إد دي جيوليو) في شركة (سينما برودكتس)، الذي زوده بعدسة زوم ٢٠:١ من أجل فيلم

"**البرتقالة الآلية**". ويذكر (جيوليو): "اتصل بي ستانلي فأخبرته بأني حصلت على هذه العدسة من شركة زيس. من الواضح أن تصميم هذه العدسة كان مخصصا لوكالة ناسا الفضائية لاستعمالها في الأقمار الصناعية لأغراض التجسس. كانت عبارة عن عدسة أسطوانية ٥٠ ملم ولا تحتوي على بؤرة تركيز أو ما شابه وإنما عدسة بصرية بطول بؤري ٥٠ ملم. فالفتحة كانت f٠,٧ وهي عبارة عن توقف واحد كامل أسرع من f١,٠ أو توقفين أسرع من أية عدسة نعرفها اليوم، وهي تساوي ما يمكن التعبير عنه بـــ f١,٢. فقال كوبريك 'لدي إذا هذه العدسة الآن .. سأركبها على كاميرا ميتشل BNC '. لكني شرحت له أن المحاولة لن تنجح بما أن كاميرا BNC لديها شفرتين للمصراع. ناقش ستانلي إمكانية نزع إحدى شفرتي مصراع فتحة الكاميرا وأخبرته إمكانية تحقيق ما يصبو إليه، ولكن في هذه الحالة لن يكون بقدوره استعمال الكاميرا مرة ثانية لأغراض التصوير الأخرى. وافق ستانلي وقمنا بتفصيل حامل بؤري خاص للعدسة بغية تركيبه فوق الكاميرا. كانت النتيجة أننا إذا أردنا نقل تسديد العدسة من القريب إلى ما لانهاية، يجب أن تدور الأسطوانة ثلاث لفات. واضطررنا لجعل السلك أرفع ما يمكن حتى يتحقق التركيز المطلوب لأنه في حال كانت فتحة العدسة السريعة مفتوحة بعرضها الكامل، فإنه يستحيل تركيز البؤرة بواسطة العين. وفي النهاية تمكنا من تركيب تلك العدسة بعيار ٥٠ ملم واختبرها ستانلي وكانت النتائج مرضية ونالت إعجابه. لكنه طلب عدسة أخرى عيار ٣٥ ملم، فاتصلت بصديقي القديم ريتشارد فيتر من شركة تود-آو، الذي أخبرني بدوره أنهم يملكون أجهزة مهايئة نوع مانوكوم تستعمل لعدسات أجهزة عرض موديل مورغان. يتم وضع المهايئ في مقدمة عدسة جهاز العرض من أجل تغيير الطول البؤري بشكل طفيف ثم إلى الأوسع أو الأضيق، ويعتمد ذلك على المكان الذي يوضع فيه المهايئ. كما يمكن مهايئة عدسة العرض التي لا تغطي كامل اللقطة اللاحقة أو بالعكس. لذلك قمت بتجميع هذه القطع مع بعضها وحصلت على عدسة ٧٥ ملم و٣٥ ملم تلبية لطلب ستانلي الذي تمكن من تصوير فيلمه '**باري ليندون**' بواسطة هذه العدسات الثلاث الرائعة. تلقيت اتصالات كثيرة للاستفسار عن هذه التجربة الناجحة لكني كنت أحول كل شخص يستفسر عن الموضوع إلى ستانلي. وبما أن ستانلي يغالي في المحافظة على أشيائه، لم يسمح لأحد بأن يلمس هذه العدسات."

قام كوبريك بالتخطيط لمشروعه الجديد مع مصمم الإنتاج وقرر تصوير الفيلم بأكمله في قصر (بيكيتس) لأنه لم يرغب بتصوير "**باري ليندون**" داخل الاستوديو بسبب

الرتابة المملة التي تميز الأفلام التاريخية. لقد أراد كوبريك تصوير هذا الصنف من الأفلام كما فعل سابقا في فيلم الخيال العلمي "٢٠٠١".

ولكن حين شعر كوبريك بأن فكرة التصوير في قصر (بيكيتس) ستحد من الرؤية التي يطمح لها فيلم "**باري ليندون**"، اتصل بـــ (كين آدم)، مصمم الإنتاج اللامع الذي أضفى لمحة دراماتيكية مثيرة على فيلم "**الدكتور سترينجلاف**". لكن مشروع فيلم "**باري ليندون**" كان أكثر تعقيدا وصعوبة بالنسبة لـــ (آدم) هذه المرة. اختار المصمم صنع الديكورات الداخلية للمنازل الفخمة في تلك الحقبة داخل الاستوديو، لكن كوبريك أصر على التصوير خارج حدود الاستوديو. وشرح (آدم) الموقف بقوله: "لقد جرت العادة في تصوير هذا النمط من الأفلام بتركيبة مؤلفة من ديكورات داخلية وخارجية ولكن ضمن حدود الاستوديو. وقد نفذت ذلك في فيلم '**جنون الملك جورج**' ولكن ضمن مجال أضيق، حيث جرى بناء الشقق الملكية في استوديوهات شيبرتون. كما حاولت توسيع مجال التصوير باستخدام مواقع للتصوير داخل أمكنة حقيقة." ومع ذلك ظل كوبريك مصرا على تصوير الفيلم خارج الاستوديو واستحوذت عليه روعة وجمال الديكورات الداخلية القديمة. فقد اعتبر كوبريك أن ضوء الشموع سيجعل من الصورة غاية في النقاء عندما تتحد مع فن العمارة في المرحلة التاريخية التي تدور فيها أحداث فيلم "**باري ليندون**"، خصوصا أنه يمكن تصوير القرن الثامن عشر من خلال واقعية تسجيلية فنية. لكن كوبريك صعّب من هذه المهمة عندما طلب العثور على مواقع للتصوير قريبة من مقره المنزلي في (بوريهام وود) خارج لندن. وأرسل فرق المصورين للالتقاط صور للمنازل الفخمة التي تقع فقط ضمن دائرة نصف قطرها ٩٠ دقيقة بالسيارة عن منزله.

قال كوبريك لـــ (ريتشارد شيكل): "يجب أن لا يتعرض المرء للمخاوف والقلق الذي يعم عالم الأفلام عادة." لقد نعم كوبريك بالاطمئنان وراحة البال للعيش في المنزل الكبير والجدارين الخشبيين لما يوفرانه من حماية للخصوصية التي تعتبر شيئا ثمينا بالنسبة له. وقال (الكسندر ووكر) عن كوبريك: "أنه فنان من العصور الوسطى عاش فوق مشغله." لاسيما أنه احتفظ بالحيوانات الأليفة (ست قطط وثلاثة كلاب) في مزرعته.

وفي ظل إصرار كوبريك للقيام بالتصوير في مواقع خارج الاستوديو، اضطر (كين آدم) لاستعمال غرف العديد من المنازل من أجل استحداث المدى اللازم لهذه المنازل في الفيلم. واستطاع (آدم) آخر الأمر إقناع كوبريك أنه لابد من توسيع دائرة البحث عن

المواقع المناسبة لتصوير "**باري ليندون**" بعيدا عن منزل كوبريك، فوصل بحث (آدم) إلى أيرلندة إلا أنه وجد صعوبة في إيجاد المباني ذات الطراز الأوروبي في تلك البلاد. ومع أن بعضا من أحداث الفيلم جرت في ألمانيا، إلا أن (آدم) فشل في إقناع كوبريك أول الأمر بتصوير هذه المشاهد في ألمانيا. لكن عندما اقتربت عملية الإنتاج من مرحلة الإنجاز، وافق كوبريك على إرسال وحدة تصوير خارجية إلى (بوستدام) وشرق برلين للحصول على الجو الألماني اللازم لمصداقية وجمالية تصوير الفيلم من خلال تصوير القلاع والطرق التي تعكس روح القرن الثامن عشر.

بالطبع لم يغادر كوبريك إنجلترا للإشراف على عملية التصوير التي جرت في ألمانيا، وإنما انكب على دراسة صور لا حصر لها التقطها المصورون في تلك البلاد. وكان كوبريك قد أعطى تعليماته الدقيقة لفريق وحدة التصوير الخارجي حول المشاهد التي ينبغي تصويرها بالضبط، تماما كما فعل في فيلمه السابق "٢٠٠١" عندما أرسل الفنيين لتصوير خلفيات مشهد (فجر الإنسان). طور كوبريك نظاما متقنا تمثل في استخدام الأرقام والحروف على شبكة فوتوغرافية متسامتة كي يستطيع توجيه وإرشاد وحدة التصوير الخارجي عبر الهاتف. لقد تمكن كوبريك من إجراء الحسابات الرياضية الدقيقة وتعيين الإحداثيات لفريق التصوير في ألمانيا بالاستعانة بالشبكة الفوتوغرافية المتسامتة التي ابتكرها من أجل الوصول إلى تركيبة اللقطة التي يريدها مصدراً تعليماته من إنجلترا.

إن الأبحاث التي أجراها القسم الفني عن "**باري ليندون**" شكلت كما هائلا من المعلومات. وذكر (آدم) بقوله: "كانت رغبة ستانلي في إنتاج '**باري ليندون**' بدقة تشبه الأفلام الوثائقية التي تسجل تاريخ تلك الحقبة." عندما بدأ العمل في مشروع "**باري ليندون**"، لم يعرف كوبريك سوى النزر اليسير عن تاريخ القرن الثامن عشر، على العكس من (آدم) الذي ألمّ بالنواحي الفنية والمعمارية لذلك العهد. لكن كوبريك سرعان ما أصبح واسع الاطلاع وأضاف إلى قاعدته البيانية الشخصية كما هائلا من التفاصيل عن شؤون الحياة في القرن الثامن عشر. وشرح (آدم) قائلا: " كنا نقوم بتحليل كل المشاهد التي نصورها ودار جدل فظيع بيني وبين ستانلي الذي استأثرت به ديكورات الطراز الفيكتوري مع أن نمط الزخرفة الداخلية الذي ساد القرن الثامن عشر اتسم بمزيد من الوضوح وتمسك بالشكل الرسمي. كان ستانلي، على سبيل المثال، يقول 'أريد هذا الصنف من ورق الجدران ..' فأقول له 'ستانلي .. لا يمكنك استخدام هذا الورق لأن طرازه يعود للعصر

الفيكتوري." ثم يعاود الكرة في استفساره عن السبب. بالطبع أصبح ستانلي في نهاية الأمر واسع الاطلاع عن تاريخ تلك المرحلة وجمع ثروة ضخمة من المعلومات عنها فاقت كل تصور، وصار ملما بأدق التفاصيل عن ظروف معيشة الناس في القرن الثامن عشر، وحتى نوع القمل الذي سكن الشعر المستعار الذي وضعه الناس على رؤوسهم ونوع فراشي الأسنان التي استخدموها وواقي الحمل وغيرها من التفاصيل الدقيقة." بما أن الفيلم ضم مشاهد كثير عن لعب القمار، درس كوبريك و(آدم) الأشياء الصغيرة التي استعملها سكان ذلك العهد. وذكر (آدم) أيضا: "اضطررنا لصنع ورق اللعب (الشدة) بأنفسنا لأن ورق اللعب كان مستطيلا وحاد الزوايا ولم تطبع عليه الأرقام." كما تضافرت جهود القسم الفني مع قسم الإضاءة في الإنتاج وقام (آدم) والفنيين التابعين لقسمه بإجراء التجارب والاختبارات على الشموع ذات الفتيل الواحد والفتيلين والثلاثة أيضا لتحقيق كثافة الإضاءة اللازمة. كما جرى تصميم الشماعد لوضعها في مواقع التصوير الداخلية بالإضافة إلى ألواح العزل الحراري لحماية السقوف والجدران واللوحات الزيتية الثمينة من الحرارة الشديدة الناجمة عن لهب الشموع. وصمم (آدم) حوض استحمام على شاكلة أحواض استحمام لويس السادس عشر كي تستخدمه (الليدي ليندون) في الفيلم ووضع في المكان المناسب من الديكور الداخلي.

اختلفت أساليب (آدم) وكوبريك بالنسبة للإخراج الفني في "**باري ليندون**". فأسلوب (آدم) اعتمد البحث التاريخي المكثف ثم ترجمة هذه الدراسة على أرض الواقع من خلال خبرته وخياله الخصب. في حين انهمك كوبريك في دراسة دقيقة جدا للوحات القرن الثامن عشر وعزم على إعادة تشكيل صور عمالقة الرسم في تلك الحقبة وصياغتها بحذافيرها سينمائيا في فيلمه واعتبر هذه اللوحات كمرجع ينسخ عنه شكل الديكور واللباس. ويذكر (آدم)، الذي اشتهر برؤيته التفسيرية للواقع التاريخي والمستقبلي في أفلام حصدت جوائز الأوسكار، مثل "**جنون الملك جورج**" وأفلام جيمس بوند التي اعتمدت على الخيال العلمي الواسع في إنتاجها :"إن هذه العملية الشاقة لإعادة إنتاج اللوحات الفنية المرسومة في تلك الفترة وتجسيدها فعليا للتصوير شكلت تحديا مختلفا وصعبا بالنسبة لي."

بالنسبة للباس الذي سيرتديه الممثلون في الفيلم، استأجر كوبريك المصممتين (ميلينا كانونيرو) و(أولا بريت سودرلند) وقاموا بشراء ألبسة القرن الثامن عشر التي كانت متوفرة في بعض المحلات في إنجلترا. بما أن حجم الناس في القرن الثامن عشر أصغر

نوعا ما من أبناء القرن العشرين، اضطر المصممون لتفكيك قطع الثياب التي اشتروها وخاطوا ملابس جديدة بمقاس أكبر بالاعتماد على نفس النماذج. وقام قسم الإنتاج بتشغيل مصنع في (رادلت) لإنتاج كم كبير من اللباس اللازم للزيارة المأهولة إلى القرن الثامن عشر بواسطة آلة زمن كوبريك.

أما صناعة الشعر المستعار، الذي شكل جزء من الزي التقليدي للناس في فيلم "**باري ليندون**"، كانت من نصيب شركة (ليونارد) اللندني الذي عمل مع كوبريك في فيلم "**البرتقالة الآلية**". وقد صنعت ١٥ قطعة من الشعر المستعار لـــ (رايان أونيل) لوحده فقط. واعتمد (ليونارد) في صناعة الشعر المستعار على قصاصات شعر الفتيات الإيطاليات ممن حلقن رؤوسهن للانخراط في الحياة الكهنوتية. وقال (ليونارد) للصحفي (توماس وود): "تخيل لو أن مصدر الشعر اللازم الذي حصلنا عليه من هؤلاء الراهبات الصغيرات لم يكن متوفرا لاضطر رايان أن يؤدي كل المشاهد الغرامية بشعر مستعار مصنوع من صوف ثور التبت." أمضى (ليونارد) ستة أشهر يدرس تصفيف الشعر والتسريحات التي راجت في القرن الثامن عشر من أجل تصميمها لـــ (ماريسا بيرنسون) وغيرها من النساء في الفيلم. عمل مصفف الشعر اللندني الشهير (ليونارد) بالتعاون مع (باربارة دالي) الفنانة التي صممت المكياج لأفراد العصابة في فيلم "**البرتقالة الآلية**".

أجريت أبحاث كثيرة وعديدة حول لوحات القرن الثامن عشر وشرح (آدم) بقوله عن تلك الدراسات: "لجأنا إلى الرسامين البريطانيين أمثال واتو والإيطاليين مثل زوفاني بالإضافة للفنان البولوني شادويكي من أجل بعض المشاهد الأوروبية." كما ترك بعض الفنانين أثرا واضحا على معالم فيلم "**باري ليندون**"، مثل (غينسبورو) و(هوغارث) و(رينولدز) و(شاردان) و(ستبز).

كان الغرض من دراسة اللوحات فهم تلك المرحلة التاريخية والتعرف على نمط الحياة فيها وإضفاء اللمحة المادية على الفيلم. فالقصور في القرن الثامن عشر كانت تزخر عادة باللوحات الرائعة حتى أن العديد من المنازل الفخمة كانت تشبه المتاحف التي تضم مجموعات كبيرة من اللوحات النفيسة. لذلك فإن البيوت التي جرى اختيارها لتصوير "**باري ليندون**" احتوت على العديد من اللوحات الكلاسيكية استخدمها كوبريك و(آدم) كجزء من الديكور الداخلي في التصوير. وقال (آدم): "يتمتع ستانلي بنظرة ثاقبة وقد استهوته الصور الغريبة التي أراد تصويرها في الفيلم. ووجدنا أن معظم اللوحات علقت على

الجدران بارتفاع كبير عن الأرض، وهذا ما أعجب ستانلي أيضا. لقد استهوته هذه الأشياء الغريبة."

أخذت مواقع التصوير المطلوبة تتكشف تباعا حيث عثر على بيت المزرعة الذي سكنته والدة (باري) في جبال (كامارا). ثم جرى اختيار قلعة (كاهر) المصنوعة من جدران حجرية ضخمة من أجل وليمة غداء عائلة (برادي). وعثر على المواقع في المشاهد الألمانية في (باوركورت) التي كان الأثر الألماني واضحا في معالمها، إلا أنها لم تبعد سوى مسافة قصيرة عن دبلن فاستخدمت أيضا لمشاهد المعركة. كما استخدمت قلعة دبلن كبيت للفارس، بينما تحدد الموقع الذي يلتقي في (باري) بالكابتن (بوتزدورف) وجنوده في بقعة قريبة من (ووترفورد) و(كيريني). عندما استقر رحال كوبريك في أيرلندة، حاول إقناع (كين آدم) العثور على مواقع للمشاهد القارية الأوروبية. ثم أدرك كوبريك أن المشاهد الإنجليزية لابد من تصويرها في إنجلترا. أما المنظر الخارجي لمزرعة (ليندون) جرى تصويره في قلعة (هاورد) بينما كان تصوير الجزء الداخلي للمنزل في أماكن مختلفة من (ويلتون) و(كورشام) و(غلينوم). المشاهد الفردية التي تجري في غرف معينة جرى تصويرها في مواقع متفرقة ثم جمعت مع بضعها في غرفة المونتاج لعرض مزرعة (ليندون) الفاخرة. لقد كانت عملية التواصل في التصوير صعبة واضطر كوبريك لمتابعة جملة المواقع التي استخدمها لتصوير بيت واحد في الفيلم.

قرر كوبريك أن يظل فريق الإنتاج بحالة تنقل دائمة من أجل عملية تنظيم التصوير في المواقع المختلفة. وخصص حافلة صغيرة فولكسفاغن لكل واحد من الأقسام الفنية لتسهيل حركتها من مكان لآخر في الوقت الذي أجرى (كين آدم) وفريق العاملين في قسمه جولات مكوكية لمواقع التصوير كلها. وقال (آدم) عن ذلك: "كان لدي لوح للرسم في مؤخرة الحافلة الصغيرة المخصصة لقسمي بالإضافة إلى كل الملفات التي أحتاجها. لقد كان ستانلي يفكر بنا وكأننا رومل في الصحراء."

تطلبت الرحلة إلى أيرلندة تخطيطا واسعا حيث حاول مديرا الإنتاج (دوغلاس تويدي) و(تيرينس كليغ) أثناء الاجتماعات مع كوبريك حثه على نقل التفاصيل اللازمة للمواقع التي يرغب بالتصوير فيها. حاول كوبريك بدوره تأجيل الإجابة على كل الأسئلة كي يعالج مواضيع أخرى، إلا أن مديري الإنتاج أصرا على مطالبهما. وبعد أن وافق كوبريك آخر الأمر على الرد على استفسارات مديري الإنتاج، اشترط أن يقرع جرسا في

حال لم يعرف الإجابة على سؤالهما كي ينتقلا إلى سؤال آخر. ثم شرع كوبريك يفكر بنوع الجرس الذي سيقرعه. اقترح مدير الإنتاج إحضار جرس صغير لكوبريك كالذي يستخدم عادة لاستدعاء الخدم. لكن كوبريك رفض هذا الاقتراح بحجة أن أداة كهذه ستسيء إلى أحاسيس ومشاعر الحضور. فاقترح مدير الإنتاج استعمال طنان شبيه بالجرس كهربائي، لكن كوبريك وجد أن هذه الأداة ستسبب الإزعاج وأوعز إلى مدير الإنتاج تحويل القضية إلى القسم الفني قائلا: "أبلغ القسم الفني أن يعثروا على كل أنواع الأجراس المتوفرة وسأختار واحدا منها." حل هذا الاقتراح المشكلة بالنسبة لمدير الإنتاج الفضولي الذي كان يعرف أنه خلال الأبحاث والدراسات الأولية حول فيلم "**باري ليندون**" أرسل كوبريك فرق المصورين لتصوير كل حقل موجود في أيرلندة تتوسطه شجرة وحيدة. فعندما أراد ستانلي كوبريك معالجة أمر ما كان يطلب معرفة كل الخيارات المتاحة أمامه قبل أن يتخذ قراره، لكن قضية الجرس شكلت عبئا إضافيا على مدير الإنتاج المنشغل أصلا بقضايا وأمور كثيرة. لكن طلب كوبريك كان دلالة على أسلوب المخرج بأنه المسؤول الأول والأخير في مشروع الفيلم، علاوة على أن كوبريك لا يحب الرد عادة على الأسئلة قبل أوانها – لأنه في الحقيقة يحب أن يكون بنفسه الجهة التي تطرح تلك الأسئلة.

أحاط كوبريك مشروع فيلمه "**باري ليندون**" بسرية مطلقة لم يسبق لها مثيل. فالمعلومات التي تناهت إلى علم كل الجهات غير العاملة في المشروع هي أن ستانلي كوبريك يقوم بإخراج فيلم من بطولة (رايان أونيل) و(ماريسا بيرنسون). أما عنوان الفيلم وموضوعه بقيا طي الكتمان. لعل كوبريك رغب بإحاطة عمله بهذه السرية المطلقة لأنه كان يعالج مادة أدبية متوفرة لدى عامة الناس، كما خشي كوبريك أن الإعلان عن اقتباس روايةٍ لـــ (ثاكري) قد يعرض فكرة الفيلم للخطر وقد يؤدي أيضا إلى ظهور منافسة غير مرغوب بها في شباك التذاكر. إن السرية الكبيرة التي أحاط بها كوبريك مشروع فيلمه الجديد جعلته يحصل على مساندة (وارنر برذرز)، لاسيما أن الأسماء والأماكن والتواريخ الواردة في القصة جرى تبديلها كي لا يتعرف أحد على الرواية التي تشكل موضوع الفيلم.

من المعروف أن أسلوب كوبريك في أفلامه اعتمد على تطوير الأعمال الأدبية المنشورة مسبقا ونقلها إلى الشاشة ولم يتمكن طوال مهنته السينمائية كلها من استنباط قصة من بنات أفكاره بهدف تحويلها إلى فيلم. وقال كوبريك لـــ (ريتشارد شيكل) بأن اختراع قصة عن أحداث الحياة كانت من أعظم الإنجازات التي حققها البشر. كما أن فضوله الذي

لا حدود له قاده إلى عوالم خارج مجال تجاربه الشخصية وحتى تكون لديه الفرصة لسبر التفاصيل إلى أن يصل إلى جوهر الموضوع الذي يتناوله في أفلامه.

في نهاية كانون الثاني ١٩٧٣ اقتصرت المعلومات التي أفصحت عنها (وارنر برذرز) لمجلة (فارايتي) بأن الفيلم سيجري تصويره في إنجلترا في شهر أيار أو حزيران وأنه من بطولة (رايان أونيل) و(ماريسا بيرنسون) بالرغم من أن استوديوهات (وارنر) كانت على اتصال دائم بكوبريك. وهذا ما حصل أيضا مع شركة الإنتاج (وارنر) في فيلم "**البرتقالة الآلية**" حيث لم يتناهى إلى علمها سوى أن فيلم كوبريك يستند إلى رواية بقلم (أنتوني بيرغس). والسبب هو عدم رغبة كوبريك في الإعلان عن تفاصيل المشاريع التي يعمل عليها. توقعت مجلة (فارايتي) أن كوبريك كان يقوم بتصوير فيلم أعلنت عنه (وارنر) مسبقا بأنه اقتباس عن رواية "ترانوفيل" بقلم (آرثر شنيتزلر). ووصفت المجلة الفيلم المقتبس عن رواية (شنيتزلر) بأنه قصة درامية سيكولوجية عن طبيب وزوجته تهددت علاقة الحب بينهما بالانهيار من خلال كشف أحلامهما. فالجميع كان يترقب معرفة الخطوة التالية التي سيقوم بها ستانلي كوبريك.

لم تكن الصحافة راضية عن الغموض الذي يكتنف فيلم "**باري ليندون**" وانتهزت الفرصة كي توجه ملاحظات انتقادية كيفما اتفق على هذا المخرج الذي يشبه النساك في تصرفاته وانعزاله عن العالم والسرية المتزايدة التي تحيط أعماله. وتوقف كوبريك عن استقبال خيرة رجال الصحافة الذين التقى بهم في أفلامه السابقة ولم يوافق إلا على النزر اليسير من الإعلانات الدعائية حول أعماله السينمائية. كما وجه تعليماته إلى الممثلين أن لا يتحدثوا للصحفيين دون إذن صريح ومسبق من جانبه. إن هذا التعتيم الإعلامي روج الشائعات حول كافة نواحي الإنتاج في مشروع كوبريك بدءا من أساليبه في الإخراج إلى تقرير نشرته صحيفة نيويورك ديلي نيوز أفاد بأن الميزانية المرصودة للفيلم البالغة ١١ مليون دولار لم تبدأ سوى بـــ ٢,٥ مليون دولار. وقد صور المقال المنشور في هذه الصحيفة كوبريك بأنه مخرج مبدع تتعذر السيطرة عليه. (ريتشارد شيكل) كان واحدا من فئة قليلة سمح لهم بزيارة كوبريك. ومع أن (شيكل) سبق معظم نقاد السينما بمشاهدة عرض خاص للفيلم كي يتمكن من إعداد مقال افتتاحي في مجلة تايم عن فيلم "**باري ليندون**"، فإن اللقاء الذي استمر أربع ساعات مع كوبريك خضع لشروط المخرج في اختيار الوقت الذي حدده في منتصف الليل وسط الاستوديو الذي يلفه الضباب.

كما امتنع كوبريك عن تزويد المعلومات حتى بالنسبة لنجوم فيلمه الجديد. (ماريسا بيرنسون)، التي كانت تعمل سابقا عارضة أزياء وقامت بأداء رائع في فيلم **"كباريه"** للمخرج (بوب فوس)، لم تعرف الشيء الكثير عن الفيلم منذ بداية إنتاجه. وقالت للصحفي (توماس وود): "لم أخضع لأي اختبار حول الدور الذي سألعبه في الفيلم وإنما تلقيت العرض مباشرة. كنت جالسة في شقتي في باريس مساء يوم الجمعة عندما رن الهاتف. كان المتحدث هو كوبريك الذي قال بأنه شاهد أدائي في فيلم **كباريه** وسألني فيما إذا كنت متفرغة للعمل في فيلم في نهاية العام. فقلت له 'بالتأكيد.' أضاف كوبريك أنه لن يعطي المزيد من التفاصيل حول الفيلم باستثناء أن أحداث القصة تدور في القرن الثامن عشر وهي مقتبسة عن عمل أدبي كلاسيكي. لم أعر اهتماما للتفاصيل بما أن كوبريك هو المخرج والمعلومات التي أفادني بها كانت كافية بالنسبة لي. لذلك وافقت على العمل معه فورا. هناك شيء آخر .. لقد طلب مني كوبريك أن أتجنب التعرض لأشعة الشمس طوال فصل الصيف حيث يفترض أن تكتسب بشرتي لونا شاحبا. لذلك أبقيت رأسي تحت مظلة شمسية في فترة النهار عندما ذهبت لقضاء بضعة أسابيع في سينت – تروبيه. ولحسن الحظ أن ما فعلته هناك كان مصادفة جذبت إليّ الانتباه حيث بدت هيئتي غامضة ورومانسية."

كانت (بيرنسون) في الثامنة والعشرين من عمرها آنذاك وهي ابنة الدبلوماسي المخضرم (روبرت إل. بيرنسون) وحفيدة (إليسا شيابارياللي)، مصممة الأزياء الباريسية التي نالت شهرة واسعة في ثلاثينيات القرن العشرين. وصفت مجلة (هي) عارضة الأزياء ذات العينين الخضراوين (ماريسا بيرنسون) بأنها أجمل فتاة في العالم. من المعروف عن (ماريسا بيرنسون) أنها كانت على علاقة غرامية بالثري الذي يجوب العالم بطائرته النفاثة (ديفيد دو روتشايلد) وسليل صانع السيارات (ريكي فون أوبل)، بالإضافة إلى ظهورها في فيلم **"كباريه"** ولعبت أيضا دور الأم في فيلم **"موت في مدينة البندقية"** للمخرج (لوشينو فيسكونتي).

كان (رايان أونيل) في الرابعة والثلاثين عندما عمل في مشروع كوبريك. ظهر (أونيل) في أكثر من ٥٠٠ حلقة من المسلسل التلفزيوني الشهير **"منزل بايتون"** الذي يعالج مشكلات الحياة العائلية. أما العمل في **"باري ليندون"** كان تجربة فريدة من نوعها بالنسبة لـ (أونيل) مع أن الأدوار التي لعبها في فيلم **"قصة حب"** و**"ما الخطب أيها الطبيب؟"**

و"**القمر الورقي**" جعلت منه نجما لامعا في هوليوود، لكن هذه الأفلام لم تؤهل (أونيل) للتمثيل في فيلم من إخراج ستانلي كوبريك. وقال (أونيل) لـــ (ريتشارد شيكل): "إن ستانلي يجعل الممثل يعمل بجد ويشجعه ويحركه ويساعده بل ويتشاحن معه أحيانا، لكنه في النهاية يعلّم هذا الممثل قيمة المخرج الجيد. لقد استخرج ستانلي جوانبا من شخصيتي، وغريزتي الفنية في التمثيل كانت أصلا في حالة من السبات. كنت ملزما بتنفيذ كل رغباته، وهي رغبات تتعلق بتوظيف كل إمكانياتي وموهبتي الفنية. كانت مخاوفي دوما أني انخرطت في عمل عظيم."

كان (رايان أونيل) بطبيعته يلتزم الصمت حول عمله في مشروع ستانلي كوبريك. وعندما سأله أحد الصحفيين لدى وصوله إلى لندن بعد إنجاز التصوير في أيرلندة، اكتفى بالقول "هذا الفيلم سيعبر عن نفسه بعد إنجازه." ولم تبدِ (وارنر برذرز) مخاوفها حول سرية العمل في مشروع كوبريك لأنها كانت تعرف أكثر من غيرها بمقدار ضئيل فقط.

نشرت مجلة (فارايتي) خبرا في شهر تشرين الثاني ١٩٧٣ أفاد بأن (جون كالي)، رئيس قسم الإنتاج في استوديوهات (وارنر)، وستانلي كوبريك قد وافقا على تأجيل إنتاج الفيلم الذي عرف آنذاك بين الأوساط الإعلامية بالعنوان الأصلي لرواية (ثاكري) "**حظ باري ليندون**". ثم أدلى (كالي) ببيان صحفي أشار فيه إلى أن تصوير الفيلم تأجل لأن أصحاب المنازل التي يجري فيها التصوير يريدون العودة إليها لقضاء العطلة. وقالت (وارنر) أن كوبريك سيستأنف التصوير في كانون الثاني ١٩٧٤ لمدة ثمانية أسابيع إضافية عن الفترة المحددة سابقا. وراجت بعض الأقاويل أن التوقف الذي حصل في مشروع كوبريك زاد مليون دولار على ميزانية الإنتاج الأصلية. وقال (جون كالي) لـــ (ريتشارد شيكل): "كان الأمر سيبدو هراء لو قلنا لكوبريك 'حسنا يا صاح .. لديك أسبوع واحد كي تنجز العمل ..' لأن النتيجة ستكون أننا سنحصل على فيلم متوسط وعادي الجودة بكلفة لا تقل عن ثمانية ملايين دولار عوضا عن تحفة فنية بميزانية ١١ مليون دولار. إذا قام أحدهم بإنفاق مبالغ كبيرة من أموالك، فمن الحكمة عندئذ أن تعطيه الوقت الكافي كي ينجز عمله بالوجه الصحيح. في الواقع إن توقعات ستانلي بأن الفيلم سيرصد الأرباح بأرقام مؤلفة من تسع خانات كانت مطمئنة بالنسبة لنا لاسيما أنه دائما صائب الرأي في كل شيء يفكر به." إن الصفقة التي عقدها كوبريك مع استوديوهات (وارنر برذرز) اقتضت من (وارنر) تمويل المشروع بشرط أن يحصد كوبريك ٤٠% من إجمالي رصيد أرباح الفيلم.

أمضى فريق إنتاج فيلم "**باري ليندون**" في أيرلندة ستة أشهر يقوم بالتخطيط والتصوير إلى أن جاء نبأ تأجيل العمل في المشروع. هناك عدة عوامل قيل بأنها كانت السبب وراء تأجيل كوبريك تصوير الفيلم وعودة فريق الإنتاج إلى إنجلترا. قالت الأنباء الصادرة في دبلن أن جيش التحرير الأيرلندي هدد بنسف أعمال الإنتاج في أيرلندة. ومع أن كوبريك نفى بشكل قاطع صحة هذه التقارير إلا أنه عاد بفريق الإنتاج بأكمله إلى إنجلترا في غضون ٢٤ ساعة فقط. لكن شركة إنتاج فيلم "**باري ليندون**" أصدرت بيانا رسميا قالت فيه أن سبب إرجاء العمل في مشروع الفيلم هو صعوبة دخول المنازل التي يجري فيها التصوير مع حلول عيد الميلاد. وانتشرت الشائعات بين أعضاء فريق العاملين في الفيلم والممثلين حين توقف التصوير وانتاب القلق قسماً كبيراً منهم خوفا من صحة تهديدات جيش التحرير الأيرلندي. توقعت أوساط أخرى بأن المخرج خلال تصويره فيلم "**باري ليندون**" كان يجهز أيضا لتصوير مشاهد المعارك التي ستظهر في فيلمه الملحمي "**نابليون**" الذي طال انتظاره.

إن قلة المعلومات المتوفرة حول مشروع الفيلم والسرية التي أحاطت العمل به عززت من أسطورة ستانلي كوبريك كمبدع منعزل عن العالم.

تقرر استئناف تصوير الفيلم في بداية العام الجديد. إن توقف العمل في مشروع "**باري ليندون**" جعلت العديد من أعضاء فريق الإنتاج نفسه يعتقدون بأن كوبريك كان يعيد النظر في فيلمه الجديد. من المؤكد أن "**باري ليندون**" جرى عليه بعض التعديلات خلال عملية التصوير، وهذا يدل على أن كوبريك كان يطور باستمرار أساليبه في صناعة الأفلام، وليس كما اعتقد البعض أن موضوع الإنتاج خرج عن سيطرته. كما أن تطوير كوبريك لأساليب مهنته السينمائية كان يجري بدقة وعناية فائقة وبالتدريج أيضا. لقد وصل "**باري ليندون**" إلى الشاشة يزهو بالمجد والروعة الفنية ويقدم التاريخ بشكل منمق من خلال عدسة الزوم وضوء الشموع وصوت الراوي الذي تميز بنبرة الإنسان المثقف. إن الذين حاولوا انتقاص قيمة فيلم "**باري ليندون**" ادعوا بأن المخرج حين يموت يصبح مصورا.

قام (آلكوت) وكوبريك بإضاءة مشاهد كاملة بواسطة الشموع. ففي المشهد الذي يلعب فيه اللورد (لد) القمار، طلب (آلكوت) تثبيت عواكس معدنية لحماية السقف من التلف جراء الحرارة الناجمة عن لهب الشموع ومن أجل حصر الإضاءة بواسطة الشموع

وتكثيفها في تصوير المشهد. حملت كل واحدة من الثريات الموجود في مواقع التصوير ٧٠ شمعة، أي أنها قدمت للمصور السينمائي إنارة قياسية تعادل ثلاث (FOOT-CANDLES) ، وهو مقياس يستعمل في الصناعة السينمائية لتحديد كثافة الضوء على السطح عندما تكون النقاط كلها على مسافة قدم واحد من مصدر شمعة واحدة. لذلك كان يجري إضافة توقف واحد كامل على النيجاتيف أثناء عملية التظهير من أجل ضخ كمية الضوء اللازمة في الصورة.

إن التصوير بهذه الإضاءة الخافتة جعلت رؤية الصورة من خلال فتحة تحديد الصورة في الكاميرا المزودة بموشور أمراً مستحيلاً. لجأ كوبريك و(آدم) إلى مهايئة آلية مشابهة من كاميرا (تكنيكلر) قديمة وتركيبها على كاميرا ميتشل BNC المعدلة لأن آلية فتحة تحديد الصورة القديمة كانت تعمل على مبدأ المرآة فتعكس ما تراه المرآة، وهذا ما أتاح لكوبريك و(آلكوت) النظر بوضوح إلى الصورة ذات الإضاءة الخافتة.

إن العدسة عيار ٥٠ ملم التي صنعتها شركة (زيس) وقام بمهايئتها (إد دي جيوليو) لأغراض التصوير السينمائي، استخدمها كوبريك في مختلف أنواع التصوير واللقطات القريبة أيضا. فالعدسات ذات السرعة العالية كان عمق مجالها بسيطا وتطلبت اختبارا دقيقا للمحافظة على مسار المسافات الحرجة حيث يمكن للعدسات أن تحتفظ بخاصية التركيز. وقد زود فني التصوير (دوغلاس مايلسوم)، الذي يعمل تحت إشراف (آلكوت)، بكاميرا فيديو بدارة مغلقة للمحافظة على دقة التصوير. وشرح (آلكوت) لمجلة المصور السينمائي الأمريكي بقوله: "وضعنا كاميرا الفيديو بجانب آلة التصوير السينمائي بزاوية ٩٠ درجة فيما أخذنا نراقب تصوير الفيديو على شاشة تلفزيونية ركبناها فوق عدسة الكاميرا. ثم وضعنا شبكة متسامتة على الشاشة التلفزيونية كي تبين المسافات التي يتحرك الممثلون في مجالها حتى لا يفارقوا بؤرة تركيز كاميرا التصوير السينمائي. كانت العملية معقدة وتتطلب براعة."

أمضى كوبريك و(آلكوت) ساعات طويلة يدرسان مؤثرات الإضاءة الواردة في لوحات مشاهير الرسم الهولنديين وتبين أن الأسلوب المتبع كان مباشرا فقررا إضاءة المشاهد من الناحية الجانبية.

إن الأجزاء الداخلية من البيوت الفخمة التي تشكل عالم "**باري ليندون**" جرى تصويرها بطريقة تعيد لمسة الإضاءة الطبيعية في ذلك العهد. وقال (آلكوت) لمجلة المصور السينمائي الأمريكي: "كنت دوما من فئة المصورين الراغبين بالتصوير بإضاءة

تعتمد على مصادر النور الطبيعي. ومن المثير فعلا أن يرى المرء الإنارة التي يوفرها ضوء النهار ثم تجريب إصدار نفس الأثر. أحيانا يكون الأمر مستحيلا عندما ينخفض الضوء في الخارج إلى مستوى معين لاسيما أننا قمنا بتصوير بعض المشاهد في فصل الشتاء حيث يستمر ضوء النهار من التاسعة صباحا ولغاية الثالثة ظهرا. تمحور هدفنا في رفع مستوى الإضاءة بحيث نستطيع التصوير من الثامنة صباحا وحتى السابعة مساء بشكل نحافظ فيه على استمرارية الأثر الضوئي. وفي نفس الوقت كنا نبحث في اللوحات كيفية تسليط الضوء على شخوصها وغرفها ثم نحاول تطبيق ذلك على التصوير الواقعي. ويمكن القول أن التركيبة الحقيقية للمشاهد التي عملنا بها كانت مطابقة للوحات المرسومة في القرن الثامن عشر."

تم اعتماد أساليب مختلفة بهدف إنتاج أثر الضوء الطبيعي. فالغرفة التي يظهر فيها (برايان)، ابن (باري)، يسأل فيما إذا اشترى له والده الفرس الذي طلبه، كان فيها خمس نوافذ وواحدة كبيرة تتوسط الغرفة. قام كوبريك و(آلكوت) بالتحكم بالإضاءة بحيث يظهر مصدرها من مركز الغرفة وبذلك يتوزع الضوء في سائر أنحاء الغرفة أثناء التصوير. ووضعت مواد بلاستيكية وورق استشفاف على باقي النوافذ لتقليد الضوء الطبيعي. لقد جرى تصوير كل واحد مشهد في فيلم "**باري ليندون**" في مواقع خارج الاستوديو وداخل بيوت حقيقية في أيرلندة وجنوب غرب إنجلترا.

إن العديد من العقارات التي جرى فيها تصوير "**باري ليندون**" كانت مفتوحة للعموم ولم يتمكن كوبريك من منع الزوار دخولها. لذلك حصل فريق الإنتاج على إذن خاص للعمل في غرف معينة مغلقة أصلا أمام العموم. وفي بعض الأحيان لم يتمكن كوبريك من التركيز في العمل إلا بعد جلاء الزوار عن المكان. وفي أحيان أخرى لم يستطع فريق الإنتاج التصوير إلا عند تبديل أفواج الزوار. ومع ذلك كانت هناك بعض الأيام التي استطاع فيها كوبريك وطاقم العاملين بالفيلم والممثلين العمل بحرية مطلقة.

وفي العديد من المشاهد ومنها غرفة نوم الليدي (ليندون)، على سبيل المثال، جرى بناء منصات كبيرة لوضع معدات الإضاءة عليها وهذه المنصات قابلة للحركة في حال التصوير بزاوية معاكسة قبالة النوافذ.

المشهد الذي يتعرض فيه (باري) لكمين نصبه اثنان من قطاع الطرق جرى تصويره في ضوء النهار، ولكن مع مرور الساعات خفت شدة الضوء فاضطر (آلكوت)

لاستخدام عدسات ذات سرعة أكبر كي تتطابق اللقطات المصورة في وضح لنهار مع اللقطات المأخوذة بإضاءة خافتة، حتى أن الأجزاء الأخيرة من المشهد جرى تصويرها بعدسة T١,٢ مفتوحة على مصراعيها.

اعتمدت الأفلام التاريخية عموما على تشكيلة من مرشحات انتشار الضوء لتخفيف حدة الصورة والخروج بمظهر يلائم الحقبة التاريخية التي تدور فيها أحداث الفيلم. لكن (آلكوت) وكوبريك قررا استخدام فلتر (تيفن ٣) لخفض حدة الصورة مع شبكة بنية اللون أثناء تصوير الفيلم بدلا من اتباع مرشحات انتشار الضوء التقليدية. وقال (آلكوت) لمجلة المصور السينمائي الأمريكي: "لقد فضلنا استخدام فلتر خفض حدة الصورة على مرشحات انتشار الضوء لأن وضوح الجو في أيرلندة ينتج عنه حالة في التصوير تشبه الجنة بالنسبة للمصور. فالهواء نقي في تلك البلاد بسبب موقعها في منطقة خليجية، وبما أن الجو كان مثاليا للعمل شعرنا أن إفساد انتشار الضوء الطبيعي سيكون خسارة من الناحية الجمالية وخصوصا فيما يتعلق بتصوير المناظر الطبيعية."

بالنسبة لمشهد زفاف (باري) والكونتيسة، أراد كل من كوبريك و(آلكوت) تحقيق منظر مريح للعين بشكل يجعل منه مشهدا متميزا بإضافة عنصر خاص إلى فلتر تخفيف حدة الصورة. وقال (آلكوت) لـــ (مايكل سيمنت): "أضفنا لتلك المرشحات الفوتوغرافية ستارة حريرية فنتج عنها تألق صوري أعطى الجو العام نوع من الأريحية والبهجة."

لقد جرى تصوير معظم مشاهد الفيلم بواسطة كاميرا آريفليكس ٣٥BL . وقال(آلكوت) لمجلة المصور السينمائي الأمريكي: "توفر هذه الكاميرا تحكما كاملا بفتحة العدسة وهي ذات مدىً أوسع بكثير من باقي الكاميرات وهذا ما يتيح معايرتها وتوليفها بسهولة أكثر من باقي آلات التصوير. وهذه الميزة تعتبر في غاية الأهمية عندما يعمل المرء مع ستانلي كوبريك لأنه يحب الاستمرار في التصوير سواء حجبت الغيوم أشعة الشمس أم لم تفعل. ففي فيلم 'باري ليندون' وبالتحديد في المشهد الذي يشتري فيه باري فرسا لولده الفتي كانت الشمس تظهر ثم تغيب بسبب السحب المتحركة في السماء. لكننا تمكنا من متابعة التصوير بنفس الوتيرة دون فارق ملحوظ لاستعمالنا تلك الكاميرا المتميزة." لقد أتاحت معايرة فتحة العدسة في كاميرا آريفليكس ٣٥BL الفرصة لـــ (آلكوت) كي يحافظ بدقة وسرعة على أحوال الضوء المتبدل باستمرار.

تضمن مفهوم كوبريك لفيلم "**باري ليندون**" استعمالا مكثفا لعدسة الزوم. ففي كثير من الأحيان كانت تنتقل الصورة من تفاصيل صغيرة ثم تبتعد لتظهر المنظر بالكامل. قرر (آلكوت) وكوبريك استعمال عدسة زوم (آنجينيو) ٢٠:١ التي طلب (إد دي جيوليو) صنعها خصيصا لكوبريك. لقد تخلل مشروع "**باري ليندون**" سلسلة طويلة من المكالمات الهاتفية ورسائل التلكس والمراسلات العادية بين كوبريك و(دي جيوليو) وشركة (آنجينيو). إن ذكاء كوبريك الفني وفطنته في شؤون التصوير أدهش مهندسي الشركة ووجدوا أن كوبريك لا مثيل له بين صناع الأفلام المعاصرين.

إن الحركة الرشيقة والسلسة لعدسة الزوم تم التوصل إليها عن طريق ذراع التحكم الذي طوره (إد دي جيوليو) وشركته (سينما برودكتس). لقد سمحت هذه الذراع لكوبريك و(آلكوت) البدء بالتزويم وإيقافه دون حدوث الارتجاج المفاجئ الذي يصدر عادة نتيجة استعمال أجهزة التحكم الأوتوماتيكية. قال (آلكوت) لمجلة (ميليمتر): "قلة فقط ممن يعرف استعمال عدسات الزوم ببراعة. ففي فيلم '**باري ليندون**' عززت عدسة الزوم من رشاقة التصوير في الفيلم واستعملت خلال تصوير الفيلم بأكمله ولم يتم استثمار خاصيتها فقط كأداة لتسريع العمل في إنتاج الفيلم." كما قال (آلكوت) لـــ (مايكل سيمنت): "لقد استخدمنا عدسة الزوم بكثافة في الفيلم. لكننا لم نتبع الطريقة التقليدية لمجرد الانتقال من نقطة معينة إلى نقطة أخرى. لذلك كانت اللقطة المصور بعدسة الزوم عبارة عن تركيبة مستقلة مثل اللقطة التي تبتعد فيها عدسة الزوم عن مسدس المبارزة عند ضفة النهر. كما أن استعمال عدسة الزوم وفر علينا جهدا كبيرا في المونتاج ، وهذا ما أضاف للفيلم الرشاقة في التصوير والراحة في النظر إليه."

أصبح التصوير بعدسة الزوم خيار الحركة في فيلم "**باري ليندون**" وحل مكان لقطات المتابعة التي اشتهر بها كوبريك والتي لا تغيب عن الأذهان في فيلم "**دروب المجد**". كما أصبحت عدسة الزوم أداة جمالية تفحص بدقة تركيبات الصور حيث كانت هذه الكنايات عبارة عن عملية تبث الحياة في لوحة تاريخية. وساعد التزويم المتكرر والمستمر في نقل المتفرج إلى القرن الثامن عشر بواسطة عالم اللوحات الكلاسيكية المرسومة بدقة متناهية. وعندما تنتقل الصورة في عملية التزويم من القريب للبعيد، يقوم كوبريك بتوسيع استكشافه لعالم اللوحات التاريخية بحيث لا تتخطى حدود الصورة وإنما تفحص عمق العلاقة بين القريب والبعيد.

استمر كوبريك يستعمل الفيديو كوسيلة اتصال تربط بين الكاميرا والنتيجة التي يحصل عليها في الفيلم، حيث تمكن من خلال تصوير الفيديو بنفس الزاوية أن يوالف كاميرا التصوير وينسق حركة الصور.

خطط كوبريك تصوير لقطة متابعة طويلة في مشهد المعركة لرفع وتيرة الإثارة من الناحية البصرية. وشرح (جون آلكوت) هذه الطريقة لمجلة المصور السينمائي الأمريكي بقوله: "كنا نقوم بتصوير لقطة متابعة طويلة في مشهد المعركة واستخدمنا في ذلك ثلاث كاميرات تتحرك مع حركة الجنود. كما استخدمنا منصة إيليماك المزودة بعجلات دوارة وسطوح معدنية لنضع عليها الكاميرا. لقد وجدنا أن هذه الطريقة فعالة جدا لتجنب الاهتزازات أثناء التصوير بعدسة الزوم. وقد كانت معظم اللقطات القريبة في هذا المشهد مأخوذة بعدسة زوم ٢٥٠ ملم."

قبل البدء بتصوير مشهد المعركة اختبر (آلكوت) تحريك الكاميرا على مسار بمواصفات قياسية ثم تحريكها على قاعدة متنقلة. كانت النتائج مرضية بالنسبة لكوبريك الذي أولع ببناء المنصات التي ستتحرك عليها الكاميرا، أما بناء القواعد الخشبية فكان من نصيب القسم الفني بإدارة (كين آدم). لقد تطلب مشهد المعركة تخطيطا مسبقا ومكثفا وقام (كين آدم) بإعداد سلسلة من اللقطات لتجسيد أفكار كوبريك الغرافية من أجل التصوير بمختلف الأطوال البؤرية. وبناء على الإعدادات التي قام بها (كين آدم) استطاع كوبريك التخطيط لتصوير اللقطات التي سيرتدي فيها الجنود الزي الحقيقي واللقطات التي تتيح له استعمال الملابس الورقية الرخيصة أو اللجوء لاستعمال الدمى في المشاهد البعيدة. كما جرى إعادة ترتيب صفوف جنود الطليعة مرات عديدة كي يحدد كوبريك كل الزوايا المحتملة للتصوير.

ويمكن القول أن فن وجمال التصوير السينمائي في فيلم "**باري ليندون**" كان نتيجة تعاون مشترك بين (جون آلكوت) وستانلي كوبريك. فالمصور السينمائي الذي يعمل مع ستانلي كوبريك ينبغي أن يؤدي دور مساعد مدير التصوير. كما تعاون الرجلان في كافة نواحي التصوير بما في ذلك وضعيات الكاميرات وتركيب الصور واختيار العدسات وحتى التشغيل الفعلي لآلات التصوير.

بالنسبة للممثلين في "**باري ليندون**"، بحث كوبريك عن ضالته بين مجموعة كبيرة من الممثلين السينمائيين والمسرحيين ممن يتميزون بالبراعة اللفظية وجزالة الإلقاء في

المقام الأول والمتمرسين في أداء الأدوار التاريخية. لذلك اتجه كوبريك لاختيار خريجي مسرح (آبي) الشهير بالنسبة للمشاهد الأيرلندية بالإضافة لاختياره عدداً من الممثلين الإنجليز ذوي الأداء المتميز.

تم التعاقد مع الممثل (جوناثان سيسيل) ليلعب دور شخصية ضابط في رواية (ثاكري). وصف (سيسيل) شخصية ذلك الضابط بأنه شاب متعجرف من الطبقة الراقية في المجتمع. يصاب الضابط بجرح ويساعده (باري) في صعود سلالم بيت مزرعة ألماني حيث تتولى امرأة شابة العناية بهما. ولكن في النسخة النهائية من الفيلم لم يبق سوى المقطع الذي يقيم في (باري) علاقة غرامية مع هذه الشابة الألمانية التي تعيش وحيدة مع طفلها بانتظار عودة زوجها من الحرب.

لقد خضع كافة الممثلين الثانويين في "**باري ليندون**" لاختبار تمثيلي قبل الانخراط بالأدوار الفعلية في الفيلم. قام مدير التمثيل (جيمس ليغات) بالتعاقد مع الممثلين الذي جرى انتقاء غالبيتهم العظمى من جانب كوبريك. تابع كوبريك مشاهدة أكبر عدد ممكن من الأفلام لاكتشاف المواهب الجديدة التي يستطيع استثمارها في فيلمه. فالممثل (جوناثان سيسيل) كان له رصيد جيد في أدوار تلفزيونية ومسرحية. وخلال أداء أحد الأدوار في مسرحية "**كاوردلي كاسترد**" علم (سيسيل) أن كوبريك كان بين الحضور. وكانت هذه عادة أساسية بالنسبة لكوبريك في رؤية أداء الممثل على أرض الواقع قبل الموافقة على دعوته للعمل في مشاريع أفلامه. نال الاختبار التمثيلي الذي خضع له (سيسيل) فيما بعد على رضى كوبريك ووافق على ضمه لقائمة الممثلين في "**باري ليندون**". وقال (جوناثان سيسيل)، الذي تابع عمله لاحقا مع مخرجين أمثال (فيديريكو فيلليني) و(بيللي .ويلدر) و(ليندسي آندرسون): "كانت تجربة استثنائية بالنسبة لي وأغرب دور لعبته طوال ٣٢ سنة في مهنتي الفنية."

"أمطرت السماء بشدة لا مثيل لها ذات يوم في أيرلندا. وصلنا إلى بيت المزرعة الصغير في السادسة صباحا وفوجئنا بأن ديكور التصوير فقد السقف المخصص له وكان بحالة يرثى لها. فاتجه ستانلي مع طاقم العاملين بالفيلم للبحث عن موقع آخر."

وأخيرا عثر كوبريك على موقع مناسب لتصوير مشهد بيت المزرعة الألماني الذي سيظهر فيه (جوناثان سيسيل) و(رايان أونيل). ويذكر (سيسيل): "طلب منا كوبريك أن نبتكر مشهدا مسليا. كنت ألعب دور الضابط الشاب المتكبر الذي يحاول إغواء الفتاة

الألمانية بطريقة فظة. لكن باري ليندون حالفه الحظ في التودد إلى الفتاة فشعرت بالاستياء لهذه المحاباة. بدأت المشهد بلعب دور الضابط المصاب ثم حملني رايان أونيل بينما حاولت أن أظهر تصرفات الإنسان الجريح من أنين وتلو حيث تخيلت الموقف وكأني مصاب بطلقة نارية في فخذي. فقال ستانلي 'هذا مبالغ به .. حاول أن تتصرف كما يفعل الإنجليز وقاوم الألم.' كان ذلك مخالفا للسيناريو الأصلي. فالضابط الشاب يعاني من إصابة خفيفة لكنه يردد الأغاني ويرقص أيضا. إلا أن ستانلي لم يرغب بهذه المبالغة الدرامية وطلب مني مقاومة الألم بكبرياء. عندما تقدم بي السن لاحقا تذكرت أني لم أبالغ في الأداء الدرامي لكني على ما يبدو أصدرت ضجة زائدة للتعبير عن الألم الذي ينبغي أن يشعر به الضابط الجريح. كررنا اللقطة، ثم سألت ستانلي فيما إذا كان أدائي مبالغاً به أيضا. لكن ستانلي قرر في النهاية بأن المشهد بأكمله غير ضروري ولا مكان له في حبكة الفيلم."

"توقف التصوير لمدة أسبوعين أو ثلاثة وأرسل العديد من الممثلين إلى منازلهم مع أن المشاهد التي ينبغي تصويرها في أيرلندة كانت طويلة. لم يعرف ستانلي أين سيذهب بالقسم المتبقي من الممثلين ثم حجز لهم الإنتاج بعض الغرف في أحد الفنادق. كان ستانلي يعيد النظر في حبكة الفيلم ويفكر بحذف العديد من المشاهد الزائدة برأيه. هذه الخطة الجديدة أدت إلى صرف مزيد من الممثلين عن العمل. كنا نمضي الوقت بلعبة السكرابل ولا نعرف أين ستنتهي بنا خطة كوبريك وإعادة النظر بحبكة الفيلم. تذكرت فجأة عندما كنت ممثلا فتيا بعض المسرحيات الشعبية التي تفارق فيها الشخصيات الحياة عند نهاية المسرحية وقد أصبح حالنا في الفندق يشبه تلك المسرحيات. واجهنا صعوبات كبيرة في الاتصالات الهاتفية. فخدمات الهاتف في أيرلندا في ذلك الوقت كانت سيئة حيث يستطيع المرء الاتصال بأمريكا أو لندن بمنتهى السهولة لكن إجراء المكالمات المحلية ضمن أيرلندا كان صعبا إلى حد يفوق التصور. استعديت كل صباح لأداء دور شخصية الضابط الشاب مع أن هذا الدور طرأ عليه تعديل جذري بعيدا عن السيناريو الأصلي. وفي النهاية تلقيت اتصالا يعلمني بضرورة ذهابي لموقع التصوير. كانت علاقتي جيدة بستانلي، الذي أعتبره من أكثر الناس لباقة. لقد عملت مع فيلليني في فيلمه '**وتبحر السفينة**' وأستطيع القول أن هناك صفة مشتركة بين هذين المخرجين بالرغم من اختلاف أسلوبهما في الإخراج. كوبريك وفيلليني ينظران إلى الممثل على أنه أهم شيء في الوجود باعتباره موضوع فني ويحاولان استثمار كل إمكانياته الفنية وتجسيدها في الشاشة."

"كان ستانلي يمر بالفندق في العطلات الأسبوعية وعندما يدخل البار كنت ألوذ بالفرار لأتفادى عينه الفاحصة. كانت نظراته ثاقبة وتصرفاته في غاية الجدية واهتمامه طال كل النواحي في مشروع الفيلم حتى في أبسط العبارات الواردة في الحوار. وبالرغم من مظهره الجاد لكنه تمتع بروح الفكاهة الخاصة به. إن مظهري الإنجليزي كان ملائما للبزة العسكرية التاريخية التي أرتديها. وأذكر أن هذا المظهر كان يروق لستانلي. وبالرغم من توقف التصوير لمدة شهر تقريبا، كنا في حالة جاهزية للعمل. كان يتصل بي مساعد المخرج برايان كوك في منزلي في لندن ليسأل 'هل تحفظ نصيبك من الحوار؟' كان ستانلي يهوى تعديل الحوار بشكل مفاجئ. وأخبروني ذات مرة أن شخصية الضابط في الفيلم يجب أن تنطق ببعض العبارات باللغة الألمانية. لكني وجدت صعوبة كبيرة في تعلم تلك العبارات بسرعة بينما كنت في مقصورة الماكياج حيث يقوم الفني المختص بوضع لمساته على الممثلين. لم تكن لدي الخبرة الوافية في الأعمال السينمائية حينذاك، لاسيما أن أدواري المسرحية كانت تتيح لي الوقت الكافي لأحفظ نصيبي من الحوار. في الوقت الذي تنقلنا من موقع تصوير لآخر بواسطة الحافلات الصغيرة كان ستانلي كعادته منهمكا في الحافلة الخاصة به يستمع للموسيقى التي سيستعملها في مشاهد الفيلم. كانت تلك الموسيقى عبارة عن مجموعة فريدة من نوعها تضم الموسيقى الشعبية وألحان شوبير."

تطلب المشهد الذي يحاول فيه الضابط الجريح إغواء الفتاة القروية الألمانية أن يقوم (رايان أونيل) بحمل (جوناثان سيسيل) ويصعد به سلما خشبيا. ويذكر (سيسيل) عن هذا الموقف: "لقد كررنا اللقطة مرات عديدة وشعرت بالشفقة على رايان الذي يحملني ويصعد بي السلم الخشبي كما يفعل رجال الإطفاء. كان المشهد محفوفا بالمخاطر لأننا كنا عرضة للانزلاق أثناء صعود السلالم بسبب الرطوبة التي غطت درجات السلم نتيجة للعوامل الجوية في أيرلندة. كررنا المشهد مرات عديدة وتطلب مني الموقف إلقاء نص من الحوار عندما ننتهي من صعود السلم. نجحنا آخر الأمر في أداء المشهد لكن ستانلي قطع التصوير وقال 'جوناثان أفسد اللقطة .. لقد غفل عن القيام بالتمثيل.' اعتقدت أننا أنجزنا المشهد دون أخطاء: صعدنا السلالم الخشبية ولم أغفل عن ذكر دوري في الحوار ونطقت بالعبارات الألمانية كما ينبغي ووقفنا في المكان المحدد، لكني بالفعل نسيت أن أمثل كما يريد ستانلي."

لم يوجه كوبريك ملاحظات كثيرة لـ (سيسيل) أثناء التصوير وإنما اكتفى أغلب الأحيان بقول "دعنا نحاول ثانية" قبل الانتقال للقطة أخرى. "قال لي ستانلي ذات يوم

'حسنا، جوناثان .. يبدو أن الدور الذي تلعبه لن يصور في الفيلم بعد الآن، لكني أحبك واعتبرك ممثلا عظيما. لقد حذفت دور أبناء الطبقة الإنجليزية الراقية من هذا الفيلم. لكني سأجد لك دورا آخرا فيما بعد لأني أرغب بظهورك في فيلمي.' كان الأمر بهذه البساطة. لقد ظننت أن ستانلي طردني من مشروع فيلمه. وفي نهاية تشرين الأول أو بداية تشرين الثاني عدت أدراجي إلى إنجلترا وعملت في مسلسل تلفزيوني كوميدي، ثم قمت بعرض تلفزيوني آخر وعملت في النهاية في مشروع إنتاج **هاملت**. لم أدرك بأن مشروع فيلم **باري ليندون** مازال قائما. كنت في غلاسكو عندما تلقيت مكالمة هاتفية. لقد أرسل ستانلي مساعده آندروس إياميونداس ليخضعني لاختبار تمثيلي أكون فيه عاري الصدر في بهو الفندق. لقد قال لي آندروس بأنه أخبر ستانلي قبل أن يحضر إلي في غلاسكو 'لديك مادة فيلمية كاملة عن جوناثان فلماذا تريد مني الذهاب إليه في غلاسكو!' لكن ستانلي ألح عليه بصوته الرزين قائلا 'هل أنت مشغول يوم السبت؟' فرد آندروس 'لا .. لست مشغولا.' فما كان من آندروس إلا أن استقل الطائرة وحضر إلى غلاسكو وقام بتصويري عاري الصدر في بهو الفندق. لقد أرعبني الموقف خشية أن يدخل أحدهم ويشاهدني في بزة عسكرية من القرن الثامن عشر ولكن عاري الصدر وفي وضعية توحي بأني شاذ جنسي."

عندما عاد (سيسيل) إلى موقع تصوير "**باري ليندون**" عاد أيضا ليلعب دور الضابط البغيض الذي يستغله (باري) كوسيلة للهرب من جنوده بأن استعمل بزته العسكرية وارتداها كي لا يجذب إليه انتباه جنود الضابط. لكن كوبريك أراد (جوناثان) هذه المرة أن يلعب الدور على أنه لوطي يقيم علاقة شاذة مع ضابط آخر.

"هناك شيء لن أنساه أبدا عن ستانلي. بالرغم من مرور شهور طويلة على مفردة قديمة تستعمل في التمثيل المسرحي نطقت بها سابقا أمام ستانلي قصدت بها المغالاة في الأداء التمثيلي، إلا أنها حفظت على ما يبدو في سجله الذهني لأنني عندما كنت أقوم بدور الضابط اللوطي الذي يسبح في النهر مع ضابط آخر، ردد ستانلي نفس الكلمة دلالة على أني أبالغ في الأداء. فقلت في نفسي 'يا له من إنسان فريد من نوعه.' لقد نطقت مرة واحدة بعبارة يستعملها المسرح الإنجليزي القديم ولم يعرف معناها إلا بعد أن شرحتها له وهاهو يستعملها معي ثانية بعد شهور عديدة."

إن الدور الجديد الذي لعبه (جوناثان سيسيل) ظهر في النسخة النهائية من فيلم "**باري ليندون**". ففي المشهد الذي يظهر الضابطين اللوطيين يستمتعان بوقتهما، يهبط

(باري) من تلة مجاورة ويسرق بزة أحد الضابطين وجواده أيضا كي يستطيع تفادي الجنود بارتدائه زي ممثل والهرب نحو الحرية. تأخذ الكاميرا أولا لقطة لـ (باري) مبلل الثياب نسمع أثناءها صوت العاشقين الذكرين بعيدا عن عدسة الكاميرا بينما يقترب (باري) من الجياد وبزات الضباط المرمية على الأرض. تستمر الكاميرا في الدوران ثم تقترب العدسة من الماء لنرى الرجال تلهو مع بعضها من مسافة ليست ببعيدة عن تركيز العدسة على صفحة الماء ونعود بعدها لنشاهد (باري) يسرق ثياب الضباط.و يبقى الحوار مستمرا طوال المشهد.

تدور أحداث هذا المشهد حسب السيناريو في يوم دافئ يتشجع فيه الضباط على التخويض في الماء عاريين الصدر. لكن كوبريك اختار التصوير في يوم بارد بعكس ما ورد في نص السيناريو. ويذكر (جوناثان سيسيل): "كانت أسناني تصطك بردا واستمر ستانلي يصيح في مكبر الصوت يشجعني "لا .. لا .. استرخ يا جوناثان .. إنك تشعر بالدفء .. إنه يوم جميل."

كان كوبريك مولعا بتكرار اللقطات كي ينتقي بعدها ما يراه مناسبا بالرغم من الفارق البسيط جدا بين تلك اللقطات بحيث لا يكاد يدرك. ويقول (سيسيل) عن ذلك: "لقد كرر ستانلي اللقطة ستين مرة. لم أمر في حياتي بتجربة كهذه. جرى تصوير المشهد من كافة الزوايا المحتملة وغير المحتملة. كان ستانلي يقف عاليا على ضفة النهر بينما أنا وشريكي الممثل أنتوني دوس نخوض في الماء. كنا نأتي لموقع الإنتاج طوال فصل الصيف ثم نعود أدراجنا لأن ستانلي لم يعثر بعد على موقع مناسب للتصوير. كان الأمر ممتعا لأننا كنا نتقاضى أجورنا دون أن نقوم بأي عمل. وبعد أن وجد فريق الإنتاج على المكان المناسب وتحققوا من استيفاء كل النواحي الفنية اللازمة لتصوير المشهد كان لابد لستانلي أن يتفقد كل شيء كعادته بشكل شخصي. كان المكان بقعة ريفية جميلة في غرب إنجلترا. كنا موجودين في النهر بينما يقوم ستانلي بالتصوير من الضفة من مدى بعيد جدا. كان المفترض أن نكون واقفين أثناء التصوير لكن المياه لم تكن ضحلة بما فيه الكفاية لذلك اضطررنا أن نجثو فوق عوامة خفيفة غمرت المياه سطحها نتيجة لثقل وزننا فبدونا وكأنا واقفين في مياه ضحلة." لقد استغرق تصوير هذا المشهد ١٢ ساعة كاملة.

طلب كوبريك من الممثلين المدربين بشكل جيد الانضباط الكامل أثناء تصوير فيلمه "**باري ليندون**". ويقول (سيسيل): "كان ستانلي صارما جدا خلال فترة التمرين يطالب

بتنفيذ التفاصيل بحذافيرها وتكرار اللقطات بدقة كبيرة وكان يغض النظر أحيانا في حال اختلف أداء الممثل بين اللقطات المكررة. إلا أن ستانلي قد قام بمنح هذا التجاوز للممثلين المميزين مثل بيتر سيللرز عندما تركه ستانلي يؤدي بعض المشاهد في فيلم **'لوليتا'** حسبما تمليه موهبة هذا الممثل الفذ."

كان من عادة كوبريك أن يفكر مليا أمام الممثلين كيف سيبدأ تصوير المشهد. قال (رايان أونيل) لـــ (ريتشارد شيكل): "إن أصعب جزء من يوم العمل بالنسبة لستانلي هو البدء باللقطة الأولى في المشهد وحالما يفلح في ذلك تتوالى باقي اللقطات بسلاسة. لكن اللقطة الأولى كانت تبدو له وكأنها حالة من العذاب. وذات مرة واجه موقفا حرجا أثناء العمل فبدأ بالبحث في مرجع فني عن القرن الثامن عشر وتوقف عند لوحة – لا أذكر تماما عنوانها – ثم طلب مني ومن ماريسا المثول في وضعية مطابقة للوحة."

يروي (أونيل) عن لحظة واجهته في أحد المشاهد الصعبة كانت بالنسبة له اختراقا لفهم أسلوب كوبريك في صناعة الأفلام: "لقد وجد طريقة ليمر بجانبي حيث كان يعطي التعليمات للفنيين .. 'لننتقل للمشهد ٣٢ .. انقلوا الأضواء إلى المقدمة ..' وما شابه من تعليمات. وكلما مر بجانبي أمسك بيدي وشد عليها بقوة. كان ذلك بالنسبة لي أجمل إيماءة صادفتها في حياتي للتعبير عن التقدير. لقد كانت أعظم لحظة في مهنتي السينمائية كلها."

(غاي هاملتون)، التي لعبت دور (نورا برادي) ابنة عم (باري)، لم تلتق بستانلي كوبريك إلا بعد أن أخذت الدور وأصبحت جاهزة للعمل في موقع التصوير. أتت هذه الممثلة الأيرلندية إلى لندن بعد إتمام دراستها في جامعة غلاسكو. كانت (هاملتون) عضوا في جمعية شكسبير الملكية للتمثيل المسرحي وظهرت في العديد من الأعمال التلفزيونية. وتذكر (هاملتون): "كنت أعرف مدير التمثيل جيمي ليغات معرفة جيدة واستدعاني لإجراء مقابلة وقال لي بأن ستانلي لا يقابل أحد. وطلب مني أن أؤدي دوراً ما للاختبار لكن لم يكن هناك سيناريو أو ما شابه. كانوا يسجلون أدائي بواسطة الفيديو. اخترت دورا من فيلم **'مستهتر من العالم الغربي'** للمخرج ج.م. سينغز ثم أرسلوا تسجيل الفيديو إلى ستانلي فقال 'هل تستطيع هذه الممثلة أن تؤدي دورا آخرا؟' قمت بأداء شيء تعلمته أيام طفولتي وضحكنا كثيرا لهذا الدور. وقال لي جيمي ليغات أن ستانلي سأله عن إمكانية موافقتي على عرض ساقي لسبب معين – لا أعتقد أن ساقي ظهرتا عاريتين في الفيلم باستثناء جزء منهما عندما رقصنا. ولم أقابل ستانلي إلا بعد أن ارتديت قطع الثياب التي صنعت بعناية

من أجل الفيلم. اعتمد شكل الثياب وتسريحة الشعر الخاصة بدوري على لوحات فرنسية، ومنها لوحة للرسام فراغونار، التي تظهر فتاة بوجنتين بلون زهر فاتح وشعر بني مشدود للأعلى، بينما انخفض رأسها تقرأ كتابا. كانت الملابس تعرض كلها على ستانلي كوبريك ولم تفوته أية قطعة. كان معنيا بكل الأمور. كان لديه مستشارين يعرضون عليه قطع الملابس وغيرها من الأدوات كي يعطي موافقته على استعمالها في الفيلم. ولا شك بأن بصمة ستانلي كانت موجودة على كل نواحي صناعة الفيلم."

"قابلت ستانلي للمرة الأولى عندما اصطحبوني إلى أحد الحقول في أيرلندة. كان الجو باردا. كان ستانلي يقف على منصة عالية يقوم بالتصوير. التفت إلي، وكان ذلك لقائي الأول به، وقال لي 'مرحى .. استديري من فضلك.' كان الموقف غير عادي بالنسبة لي بالإضافة إلى أني كنت متوترة جدا بالرغم من الموافقة على ضمي لقائمة الممثلين بالفيلم. كنت أرتدي الثوب الذي سأقف فيه أمام الكاميرا وجاهزة للعمل. لم أقابل ستانلي من قبل لأنه قلما يلتقي بأحد إلا إذا اضطر الأمر. ثم سارت الأمور على ما يرام. كان لطيفا معي لاسيما أن دوري في الرواية كان محدودا. ثم قال ستانلي آخر الأمر 'أود لو تؤدي المزيد لكني لا أستطيع أن أخترع لهل دورا إضافيا.'"

قرأت (غاي هاملتون) رواية (ثاكري) كي تستوعب دور الشخصية التي ستلعبها. وتذكر (هاملتون) عن ذلك: "كان الدور محدودا وبسيطا. وصفت الرواية لون شعر نورا برادي بلون الجزر وكنت أخشى أن يصبغوا شعري بهذا اللون. لقد وجه لي ستانلي ملاحظة واحدة خلال عملية التصوير كلها. إن الممثلين الإنجليز مضطلعين عادة بأدوار عصر النهضة، لذلك كنت على اطلاع بالفترة الزمنية التي تدور فيها أحداث الرواية. قال لي ستانلي بهدوء 'أريد أن أتحدث إليك للحظة.' ثم قال 'تعلمين بأن هذه الشخصية تقوم بشيء من الإغواء والأفعال السيئة لذلك حاولي أن تؤدي الدور بنعومة ورقة قدر الإمكان.' كانت ملاحظة عظيمة وفكرت بما قاله ستانلي مرات عديدة ووجدت أنها ملاحظة عظيمة. ثم أضاف ستانلي الكلمات التالية لملاحظته السابقة 'نحن نقوم بالتمثيل وكأن الموقف حقيقي .. حاولي أن تلعبي دورك بمزيد من النعومة لأننا جميعا نعرف كل شيء عن شخصيتك في الرواية.' إن هذه الملاحظة كانت بمثابة الإرشاد حول كيفية أداء الدور. بالطبع كان الراوي يخبر الجمهور عن الشخصية التي ألعبها. أحيانا كان ستانلي ينفرد بي ويناقش معي العواطف التي يجب أن أظهرها في الفيلم، ولكن بشكل عام وبعد أن

وجه لي ملاحظته حول كيفية أداء الدور، لم أتلق منه مزيدا من الملاحظات وكأن المشكلة حلت نهائيا."

"كان لطيفا معي إلى أبعد الحدود باستثناء مرة واحدة عندما قمت بفك المشد فصاح 'يجب أن تبقي المشد في مكانه محكما.' ولكن بشكل عام كانت الأمور بيننا تسير على أحسن وجه. كان رايان أونيل يقيم في منزل بالقرب من دبلن وكان يتابع مع ستانلي مباريات الملاكمة، فكلاهما مولع بهذه الرياضة. وذات مرة جربت ثوبا وكان ينبغي أن أعرضه على ستانلي، فذهبت إليه لكنه لم يلتفت إلي بسبب انشغاله مع رايان في متابعة مباراة ملاكمة بالفيديو بينما تاتوم، كلب رايان، يعدو من مكان إلى آخر. أدرت ظهري وهممت بالانصراف فناداني 'المعذرة .. المعذرة .. أنا معك ..' ونظر إلي مطولا، لكني قلت له 'أحيانا تكون صعبا.'"

"كان الإعداد للديكور والإضاءة يستغرق وقتا طويلا. فستانلي يولي اهتماما كبيرا بالإضاءة ويناقش الأمر مع جون آلكوت لكنه كان ينفذ الإضاءة بنفسه معظم الأحيان."

عندما بدأ التصوير في فصل الخريف في أيرلندة كان السيناريو جاهزا بالرغم من غياب عناصر كثيرة من المشاهد. وتقول (هاملتون) عن ذلك: "لقد قرأت واستوعبت كل شيء وارد في السيناريو لكن كان هناك نوع من الغموض يلف تفاصيل السيناريو ككل." ففي المشهد الذي يمشي فيه (باري) مع ابنة عمه (نورا برادي) في الغابة، التفت كوبريك للممثلين وحاول تطوير الحوار بنفسه. وتذكر (هاملتون): "قال ستانلي لرايان 'هذه ابنة عمك وأنت ..' ثم التفت إلي وقال 'ماذا عساك أن تقولي في هذه اللحظات؟' لقد استنبط ستانلي حوارا على الفور وقمنا بتسجيله."

لجأ كوبريك إلى نفس الأسلوب في المشهد الأول بين (باري) و(نورا) في مقدمة الفيلم. فنحن نتعرف على (باري) حين نراه يلعب الورق مع ابنة عمه (نورا برادي) داخل غرفة مزينة بالصدف. أخذت هذه اللقطة في قصر (باوركورت) خارج دبلن. وتذكر (هاملتون): "لم ندرك بأننا كنا نلعب الورق. فقد دخلنا المكان وجلسنا نفكر كيف سيبدأ المشهد. وفجأة خطر ببال أحدهم أننا يمكن أن نفتتح المشهد بلعب الشدة. فأوعز ستانلي لإحضار ورق اللعب."

لقد ثابر كوبريك على أسلوبه الإخراجي في تكرار تصوير اللقطات لنفس المشهد. وهذه فلسفة تبرهن النظرية القائلة بأن مخزون المواد الفيلمية هو أرخص جزء في صناعة

الأفلام. كان كوبريك يتطلع لإحداث نوع من التوتر الجنسي بين (باري) وابنة عنه (نورا) حين سخرت منه بإخفاء شريطة في صدرها وتحدته في أن يعثر عليها. وتذكر (هاملتون) عن ذلك: "كان الجو مشبعا بالإثارة في ذلك الوقت. عندما قبلت رايان في ذلك المكان كانت الساعة حوالي الثامنة مساء لكننا كررنا مشهد القبلة حوالي أربع عشرة مرة فنهض رايان وقال 'يجب أن أغادر الآن لأن كلبي تاتوم يعاني من ارتفاع في الحرارة.' لقد قضينا أياما طويلة في التصوير. كنا ننطلق في السادسة صباحا ولا نعود إلا في التاسعة مساء. لقد استهلكت تلك الأيام الطويلة طاقاتنا."

أرسل كوبريك (غاي هاملتون) و(ليونارد روسيتر)، الذي يلعب دور (الكابتن كوين) الذي يلتمس يد (نورا) للزواج، إلى معلمة رقص في لندن كي يتعلمان رقصة أيرلندية سيؤديانها في الفيلم. وأتقن كلاهما الرقصة بعد عدة دروس. صور كوبريك المشهد الذي يرقص في (الكابتن كوين) و(نورا) في مقاطعة (كلير) بينما وقف الأهالي يتفرجون. أدى (روسيتر) و(هاملتون) الرقصة على أحسن وجه ومع ذلك كرر كوبريك تصوير اللقطة المرة تلو الأخرى. وتذكر (هاملتون): "أدينا الرقصة بشكل صحيح مرات عديدة. ثم صحنا 'ما هو الخطأ الذي نرتكبه .. لماذا يكرر اللقطة!' لكن ستانلي لم يسمعنا جيدا بسبب صخب الموسيقى وإنما قال لي 'هيا يا حلوتي افعلي ذلك ثانية.' أعتقد أنه جعلنا نكرر الرقصة مرات عديدة حتى أصبحنا نؤديها بلا اكتراث وكأننا نقوم بها طوال حياتنا. لقد أراد ستانلي لأداء الرقصة أن يكون طبيعيا جدا ولم يرغب بإظهار أننا تعلمنا للتو كيف نؤديها. ربما لأننا كنا نقوم بالخطوات الصحيحة كلها وغيرها من الحركات بشكل دقيق. وفجأة توقفت نسمات الهواء وبدأ العرق يتصبب منا – أعتقد أن هذا كان قصد ستانلي."

"بدأ ستانلي التصوير بلقطة طويلة وبعيدة ثم اقتربت العدسة بلقطة قريبة. أذكر أني دهشت عندما شاهدت تلك اللقطة فيما بعد لأننا كنا بعيدين جدا عن الكاميرا وقد استغرق الإعداد لتصوير هذا المشهد وقتا طويلا جدا. لم نكرر اللقطة مرات عديدة ولم تكن هناك كاميرات عديدة أيضا وإنما طال الأمر لأن ستانلي جرب عدة عدسات قبل أن يقرر كيف سيبدأ التصوير."

كان ستانلي غالبا يشغل الكاميرا بنفسه ويركز على دقة حركتها. يروي (لوك كويغلي)، الفني المتخصص بالتصوير بواسطة الكاميرا المحمولة على منصة بعجلات، لـ (بوب غافني) عندما عمل الرجلان على تصوير إعلان تجاري بعد عدة سنوات: "أعددنا

ذلك المشهد للتصوير وكان فيه حوالي ثمان لقطات مأخوذة بواسطة الكاميرا المحمولة على منصة بعجلات. كانت حركة اللقطة الثامنة لا تزيد عن بوصة واحدة. كنا نقوم بالتصوير بينما يستمع ستانلي للحوار الدائر بين الممثلين عن طريق السماعات التي يضعها على أذنيه." صور (لوك) هذه السلسلة من اللقطات المعقدة بالكاميرا المحمولة على المنصة لكنه لم ينفذ الحركة الثامنة من هذه السلسلة. ويقول (غافني): "لقد اكتشف ستانلي ما فعله لوك مع أنه في الواقع يصعب جدا معرفة ما حصل بما أن ستانلي كان يستمع للحوار ويوجه المصورين للعمل في نفس الوقت. ومع أن ستانلي لم يعد الحركات الثمانية للكاميرا لكن إحساسه المرهف اكتشف النقص فورا." إن ممارسة كوبريك لتشغيل الكاميرا بهذه الدقة البالغة جعلت أحد المصورين يستقيل من العمل بالفيلم لأنه شعر بأن أداءه كان دون المستوى المطلوب.

لعل ضغط العمل في مواقع التصوير ومتطلبات الإنتاج الضخم في "**باري ليندون**" لم يلحظه الممثلون والعاملون في الفيلم الذين راقبوا كوبريك ينفذ التصوير بكل ثقة مع أن الفيلم وصل ذروة الضغط. فقد ظهر طفح جلدي على يدي كوبريك ولم يتعافى منه إلا عند إنجاز فيلم "**باري ليندون**". كما أنه عاد للتدخين بشراهة أثناء إنتاج الفيلم مع أنه أقلع عنه بتشجيع وحث زوجته (كريستيان).

أدى الممثل الذي تم التعاقد معه ليلعب دور (الكابتن بوتسدورف) دوره أمام الكاميرا ثلاثة أسابيع قبل أن يقرر كوبريك بأن أداؤه غير مقبول. ولم يقابل كوبريك هذا الممثل ولم يتحدث إليه شخصيا. وكما حصل سابقا مع (أليكس نورث)، تجنب كوبريك مواجهة الممثل وطلب من موظفيه إبلاغه أنه مصروف من المشروع. ناقش كوبريك في إحدى المراحل دور (بوتسدورف) مع الممثل (ستيفن بيركوف) لكنه أعاد تمثيل الدور مع (هاري كروغر) الذي ذاع صيته في أوروبا وأمريكا.

كان التصوير بواسطة ضوء الشموع تجربة فريدة من نوعها بالنسبة للممثلين. يذكر (ستيفن بيركوف): "كان الجميع يتحدث في موقع التصوير عن موضوع الإضاءة بواسطة الشموع لأنها تجربة فريدة من نوعها بالنسبة للجميع. وأذكر أن هذه الإضاءة الغريبة بهرتني. لقد اقتضى استنساخ تلك اللوحات الفنية التاريخية إلى شاشة السينما استعمال ضوء الشموع فقط. وبما أن هذه الإضاءة تكون مباشرة وأبعادها محدودة، اقتصرت حركة الممثلين على مدى الإضاءة التي تسمح بها هذه الشموع. كان الأمر يشبه اتخاذ وضعية

بورتريه أمام الرسام. كان العمل تحت هذه الإضاءة الخاصة مرهقة بالنسبة للعمال خصوصا أن ستانلي اعتاد تكرار اللقطات. فالشمع يذوب ولابد من استبداله على نحو مستمر لدرجة شكلت هذه الشموع مبالغ كبيرة على الإنتاج الذي تابع إمداد مواقع التصوير بالشموع والبحث عن أسعار منافسة لمصادر الشموع. فالشمعة تدوم عادة لفترة طويلة ولكن بعد مرور ساعتين تختلف إضاءتها وكانت هذه مشكلة بالنسبة للإنتاج."

"حضرت إلى مبنى البلدية الكبير في دبلن حيث كان يتم فيه تصوير أحد المشاهد. اجتاحت دبلن عاصفة قوية في تلك الفترة ووضع فريق الإنتاج أضواء كاشفة قوية خارج النوافذ إعطاء الانطباع بأن الوقت هو وضح انهار. كانت العاصفة تضرب المبنى من الخارج حيث وقف العمال الأيرلنديون وتمسكوا بقوة بالمنصات التي تحمل المصابيح الضخمة بينما كان الجو داخل المبنى أثناء التصوير يبدو هادئا جدا. كان هناك عشرات الممثلين الثانويين ينتظرون البدء بالتمثيل بينما استمر العمال خارج المبنى يمسكون بمشقة الأضواء الكبيرة بسب الرياح العاتية. كان ستانلي يجلس في إحدى الزوايا يتحدث مع هاردي كروغر. إن ستانلي شخص متميز في بحثه عن الكمال المطلق. فهو دوما يريد أن يرى المزيد. ولديه الإحساس بأن تكرار اللقطة سيكون مثمرا لكن الممثل بعد القيام بهذا الكم الهائل من تكرار المشهد يشعر بالإعياء ويصل إلى حد لا يدرك فيه الكلمات التي يتفوه بها فيما إذا كانت باللغة الإنجليزية أو الهندوسية بسبب التكرار المتواصل للمفردات والعبارات الواردة في حواره. من المؤكد أن هذا التكرار لا معنى له لأن ترابط الكلمات يصبح ضعيفا ويخف أثر وقع الكلمات حتى أنها تتحول إلى أصوات مضحكة أحيانا. لكن كوبريك بعينه الثاقبة وذكائه الحاد يعتقد بأنه سيحصد المزيد والأفضل كلما تكررت اللقطة."

لعب (ستيفن بيركوف) دور اللورد (لد)، وهو مقامر يحب النساء ويكون خصما في لعب الورق للنبيل الفرنسي الذي يلعب دوره (باتريك ماغي). يجري المشهد في غرفة أنيقة يتواجد فيها عدد من الأثرياء يراقبون مبارزة القمار بين الرجلين. ويذكر (بيركوف): "كانت الكاميرا تصور باتريك أولا ثم تتجه نحوي. كان ينبغي على باتريك ترديد ثلاث كلمات ويتابع توزيع ورق اللعب، لكن هذه الكلمات الثلاث استغرقت عمل يوم كامل. تعين على باتريك نطق الكلمات التالية بالفرنسية 'سيداتي سادتي اربطوا الأحزمة'. كانت اللقطات الثلاثة الأولى لا بأس بها تقريبا.وبالفعل قال بات هذه الكلمات الفرنسية بلهجته الأيرلندية: Faites vos jeux, Medames, Messieurs وكان الأمر لابأس به. وفجأة لفظ بات

كلمة jeux على نحوٍ مشابه باللفظ ومختلف في المعنى فقال yeux وتعني 'عيون'. وأذكر ستانلي يقول بلطف ومودة لبات 'بات .. لا .. إنها jeux لأن faires vos yeux تعني 'كحلوا عيونكم.'" فرد باتريك 'أعتذر يا ستانلي، سأنطقها على وجهها الصحيح.' وبما أن بات أخذ يركز على كلمة vos jeux بدأت الرقعة التي تغطي عينه تتذبذب لأن عينه كانت ترف تحتها. فقال له ستانلي 'بات .. حاول أن تبقي عينك مغمضة لأن انفعالك واضح والرقعة تتحرك.' فحاول بات أن يثبت الرقعة لكنه كرر الخطأ بقوله vos yeux لأنه يفكر بالرقعة. وبعد تكرار اللقطة عدة مرات بدأ العرق يتصبب من بات بسبب القلق الذي انتابه من كلمة jeux والتركيز على الرقعة التي يغطي بها عينه، وهذا ما جعل أوراق الشدة تلتصق ببعضها بسبب يديه المتعرقتين فاضطروا لمسح الورق وتجفيفه. واستمر هذا الحال للقطات العشر التالية التي كررها كوبريك حتى نجح المشهد."

"كنت وقتها ممثلا مسرحيا بالأساس ومضى على مهنتي في مجال المسرح حوالي عشر سنوات وعندما رأيت ما حدث، حدثت نفسي قائلا 'هذا لن يحصل معي.' فتصلبت استعدادا كما يفعل المقاتل. واستمر الحال كما هو لفترة طويلة وبعد استراحة قصيرة قال ستانلي 'بات .. سنصور اللقطة الأخيرة التي ستقول فيها كلمة jeux ثم سنصور اليدين على حدة لأني أدرك بان الأمر صعب بالنسبة إليك' ولكن حالما بدأ ستانلي بتصوير يدي بات تصبب منهما العرق مرة ثانية فقال ستانلي مجددا لبات 'لن نستطيع تصوير يديك بهذه الحالة.' فحدثت نفسي 'لا يستطيعون تصوير يديه .. إذا ماذا سيفعلون!' فنهض ستانلي وتوجه نحو جهاز الهاتف واتصل بإنجلترا وطلب إحضار أحد لاعبي الخفة كي يأتي لموقع التصوير ويقوم بتوزيع ورق الشدة. أخذنا استراحة أخرى حتى وصل الساحر ولاعب الخفة الشهير ديفيد بيرغلاس. وقام ستانلي بتصوير يديه. كانت يدا ديفيد جميلتين ورشيقتين تنطلق منهما أوراق الشدة بخفة سرعة وكأنها تنطلق من محرك نفاث. سر ستانلي لما رآه ولكن بالعودة إلى بات وجد يديه غير متطابقتين في الشكل مع يدي ديفيد. فقال ستانلي لبات 'يجب أن تحلق الشعر الذي يغطي يديك.' لأن يدا بات من النوع المكسو بالشعر الكثيف. فاضطر بات، ذلك النجم المتفوق الذي عمل مع بيتر بروك، أن يتكيف مع الموقف فجاء في اليوم التالي وقد حلق شعر يديه كي تتطابقان مع يدي الحاوي بيرغلاس البيضاء الناعمتين الرشيقتين، واضطر بات لإعادة لقطة jeux مرة ثانية. ثم حصل العكس معي بالنسبة للفتيات."

كان حواري يقتضي أن أطلب من الفتيات أن يقتربن مني وأن تهمسن في أذني فتمسك إحداهن بيدي وتبتسم في وجهي وتعض إذني برفق. كنا نلهو وكان يتعين علي نطق بعض الكلمات بالفرنسية أيضا. وفعلت ذلك كالفرنسيين تماما. ولكن بالطبع قال ستانلي 'رائع .. رائع.' فنظرت إلى الفتيات وربت بلطف تحت أذقانهن وغمزت بعيني وتابعت لكن ستانلي قال 'حسنا .. أوقفوا المشهد. هذا جيد. حسنا يا ستيف .. سنعيد اللقطة.' كان ستانلي يبدل العدسات ويجرب بعض الأمور أثناء التصوير. فكررت نفس اللقطة ثم كرتها ثانية فقال ستانلي 'حسنا .. سنجرب الآن نفس اللقطة ولكن بشكل قريب من العدسة. لنكرر التصوير.' لقد كرر ستانلي نفس المشهد تسع مرات ثم قال 'سنغير الآن موضع الكاميرا ولنعد اللقطة.' كان لدي شعور يدعو إلى السخرية لأني أحسست بأن ستانلي يرغب برؤية الممثل على وشك الانهيار لعله يحصل منه على شيء جديد في هذه الحالة. ولاحظت بأن المصور قد أرهقه التصوير المتواصل .. ستنهار الكاميرا وينهار الجميع قبل أن يحدث ذلك معي. لن أنهار أبدا."

عدنا لتكرار اللقطة المرة تلو الأخرى وكأن المشهد سيستمر إلى ما لا نهاية ولم أسهو عن كلمة في دوري بل على العكس بدأت استمتع بتكرار اللقطة. وبعد حوالي ٢٥ إعادة لنفس اللقطة، قال ستانلي 'حسنا .. لقد صورنا اللقطة الصحيحة.' هذا اليوم الذي أمضيته مع ستانلي لن ينسى أبدا."

"كان لدى ستانلي لمحة حبرانية في ملامحه ولديه صفة التأمل في عمله لأنه مفكر والمفكرون لا يغضبون عادة لأنهم ينطقون بالأشياء التي تعبر عن أفكارهم القيمة على العكس من الأغبياء الذين يصرخون ويثورون لأنهم يفتقدون لشيء مهم لا يفصحون عنه بما أن رؤوسهم خاوية. إذا كان لديك فنجان ملآن فإنك تسير برفق عندما تحمله."

"كانت نظرتي إلى اللورد لد أنه شخص إنجليزي شديد التأنق في ملبسه لأنه يعتمر شعرا مستعارا أبيض اللون ويرسم الشامات على وجهه ويضع أحمر الشفاه أيضا. لذلك لعبت الدور بروح المراوغة والانغماس في الرغبات والملذات والثراء الفاحش. وحين رأيت طريقة تصميم الملابس التي سأرتديها لألعب دور اللورد ' لد ' والماكياج الذي سأستخدمه لوجهي تقمصت تفكير شخصية هذا الشاب الغندور الذي يهوى النساء والملذات. وحين قمنا بالتمرين قمت ببعض الارتجال وأعتقد بأن المشهد الذي ظهرت فيه كان من

إبداعي تقريبا. كنت أعرف ستانلي الذي وثق بأدائي بعد أن عملت معه في فيلم **البرتقالة الآلية**. لذلك تركني أطلق العنان لأظهر مواهبي في هذا الدور."

تلقى (رايان أونيل) و(ستيفن بيركوف) دروسا في مبارزة الشيش على يد أستاذ خاص من أجل المشهد الذي يتبارز في (باري) واللورد (لد) لحل مشكلة دين القمار المترتب على (لد) بحق النبيل الفرنسي. يذكر (بيركوف): "لقد طعنت رايان خلال المبارزة. لقد تم تزويد قمة السيف بواقي صغير للأمان ولكن في اللقطة القريبة نزعنا واقي الأمان ليصبح نصل السيف ورأسه عاريين وأثناء قيامي بحركة دفاعية طعنته في مفصل إصبعه. لقد شعرت باستياء شديد لأنه شخص لطيف جدا. وهذه المرة لم يكرر ستانلي مشهد المبارزة لمرات عديدة كما يفعل عادة. لقد خشي كوبريك أن يصاب رايان بأذى لاسيما أن دوره في الفيلم أساسي كما أنه نجم سينمائي. وكل المخرجين يعاملون النجوم على نحو مختلف نوعا ما."

"كان كوبريك صريحا وواضحا مع الجميع ولم يترك أحد يساوره الشك تجاهه. كانت معاملته جيدة مع الناس ولم يتعال عن الحديث مع أحد حتى مع أصغر الممثلين ولم يحجمه العمل عن التواصل مع الجميع وكان يشجع الجميع. كان موقع التصوير بمثابة منزل له وكنا جميعا عائلته. كما أنه لم يكن ديكتاتورا في آرائه ولم يلجأ إلى حسم الأمور من غير بينة أو برهان ولم يكن منعزلا. كان إنساناً عادياً لكنه استحواذي نوعا ما وفي نفس الوقت إنساني في عمله ومع ممثليه وأي شخص يستطيع الوصول إليه."

اعتاد كوبريك عدم توجيه الملاحظات الكثيرة إلى ممثليه، بل على العكس كان يستمع لاقتراحاتهم وعمل معهم بشكل يصقل فيه مواهبهم من خلال البحث الدائم عن الفوارق التي لا تكاد تدرك في تصوير المشاهد بتكرار اللقطة مرات عديدة. وقال (باتريك ماغي) لـ (ريتشارد شيكل): "إن العبارات التي يكررها ستانلي أثناء التصوير هي 'نفذ اللقطة بشكل أسرع .. نفذها بشكل أبطئ أو كرر اللقطة.'" (موري ميلفن)، الذي ظهر في فيلم "**طعم العسل**" و"**الشياطين**"، لعب دور الراهب (رانت). إن ملامح (ميلفن) الاستثنائية ورباطة جأشه كانت تثير شعور غريب بالقرن الثامن عشر. فهيئته توحي بأنه خرج من لوحة بريشة أحد كبار الرسامين الهولنديين ودخل إلى موقع تصوير كوبريك لفيلمه "**باري ليندون**". لم يضغط كوبريك على (ماريسا بيرنسون) أو الممثلين الصغيرين (دومينيك سافيج) و(ديفيد مورلي) وإنما دفعهم إلى أداء الأفضل أثناء التصوير. وفي أحد المشاهد

التي يظهر فيها (موري ميلفن) كرر كوبريك تصوير اللقطة نحو خمسين مرة. وقال (ميلفن) لـــ (ريتشارد شيكل): "لقد علمت بأنه رأى شيئا قمت به ولكن بما أنه مخرج عظيم لم يخبرني بالأمر. أحيانا إذا أخبرنا أحدهم أننا فعلنا شيئاً جيداً فقد نركز على تلك الناحية فنفقد قيمتها. فالمخرج الخبير يستخرج مواهب الممثل دون درايته."

لقد اعتبر الكثيرين أن تكرار كوبريك لتصوير نفس اللقطة هو عمل غير منطقي واستحواذي. لكن كوبريك اعتقد بأن مواهب الممثل الحقيقية لا تظهر إلا أثناء التصوير الفعلي للمشهد. وقال كوبريك لـــ (ريتشارد شيكل): "إن الممثلين ذوي الخبرة الطويلة لا يشعرون بالإثارة الحقيقية في أدائهم إلا عند تشغيل الكاميرا."

اختار كوبريك لدور (غراهام) في النصف الثاني من الفيلم الممثل (فيليب ستون)، الذي لعب دور (داد) في فيلم "**البرتقالة الآلية**". (غراهام) هو خادم وفي لعائلة (ليندون) يقضي جل أوقاته في الشؤون المالية الخاصة بالعائلة ومراجعة الفواتير بالدقة التي يتمتع بها المحاسبون. يظهر (فيليب ستون) في خلفيات مشاهد عديدة من الفيلم حيث كان كوبريك يحبك دوره بأناة حتى نهاية الفيلم تقريبا عندما يقوم اللورد (بولينغدون) بإرساله في مهمة تبليغ (باري) جدية الصفقة المالية التي كانت سببا في نفيه عن إنجلترا وإبعاده عن زوجته الليدي (ليندون). ويذكر (فيليب ستون): "كان غراهام في فيلم '**باري ليندون**' الرائع كممثل ثانوي ولكن عندما ظهر في النهاية في الحانة بعد إصابة باري بطلقة في ساقه، كان ينبغي أن أرفع من وتيرة المشهد. وقد دهش رايان أونيل للأداء الذي أظهرته بعد وقوفي ساكنا في الخلفية لأسابيع طويلة. غمز ستانلي لي بعينه وقال بهدوء 'لا تقلق يا رايان إنه يعرف كيف يؤدي دوره.'"

"أستطيع القول بأن ستانلي إنسان غريب في تصرفاته وسوداوي في أفكاره وهادئ واستحواذي ويحب السرية في العمل لكنه يصنع أفلاما لا تمت لهذه الصفات بصلة. فالمرء يشعر بثقة كبيرة بالعمل مع مخرج مثله. إن ستانلي يبحث دوما عن العنصر المجهول ويستمر بعمله إلى أن يجد ضالته. كما أن كل لقطة يعيد تصويرها لمرات عديدة بإبداع قائم بحد ذاته. فالعمل مع ستانلي يتطلب الصبر وطول البال. أحيانا يكون الممثل جاهز للوقوف أمام الكاميرا لكنه قد يقضي أسابيع طويلة بانتظار ستانلي ليدخله في اللحظة المناسبة، لذلك يجب على من يعمل مع ستانلي أن يتحلى بالصبر. كما يعمد ستانلي أحيانا إلى تغيير الحوار أثناء التصوير أو إضافة حوار جديد لكن المرء يجب أن يحافظ على هدوئه ولا يفقد أعصابه كما فعلت أنا. وهاهو يطلبني للعمل في مزيد من أفلامه."

قرر كوبريك استعمال موسيقى أصلية من القرن الثامن عشر في "**باري ليندون**" ولم يرغب بتأليف موسيقى خاصة بالفيلم. اختار كوبريك الموسيقي (ليونارد روزنمان) لقيادة الفرقة الموسيقية وتسجيل هذه الموسيقى التي تراوحت في أنواعها بين الموسيقى الكلاسيكية والألحان الشعبية الرائجة في القرن الثامن عشر. كان (روزنمان) ملحنا معروفا للأفلام السينمائية والأعمال التلفزيونية وقد ألف الموسيقى للأفلام التالية: "**شرق عدن**" و"**متمرد دون مبرر**" و"**سقوط ونهوض ليغز دايموند**" و"**الجحيم للأبطال**" و"**رحلة رائعة**" و"**رجل اسمه حصان**" و"**تحت كوكب القرود**" و"**المدافعون**" و"**المعركة**" و"**الفرجيني**" و"**كوجاك**" و"**ماركوس ويلبي**". قال (روزنمان) في نشرة دراسية صادرة عن المعهد السينمائي الأمريكي: "استدعاني ستانلي يوم الأثنين وطلب مني الحضور إلى إنجلترا يوم الأربعاء لأنه أنجز العمل في فيلمه '**باري ليندون**'. في الحقيقة لم أجرب سابقا تأليف موسيقى اقتباسا عن أعمال موجودة أصلا لكنها كانت فرصة لي لقيادة فرقة أوركسترا لندن أثناء تسجيل بعض المقطوعات للفيلم. كنت أدرك تماما أني لن أستطيع الإبداع في هذا الفيلم بما أني سأعتمد على موسيقى موجودة أصلا. وسألت ستانلي عن المعزوفات التي اختارها للفيلم، فأجاب 'أول شيء سأقوم به هو شراء حقوق ملكية موسيقى فيلم **العراب**.' فقلت له 'حسنا .. إذا كنت تنوي ذلك فعلا، أخبرني الآن كي أستقل أول طائرة تغادر إنجلترا.' 'ما الخطب في تلك الموسيقى؟ إنها جميلة جدا.' 'أنت محق ولكن آخر مرة شاهدت فيها فيلم **العراب** تذكرني بأنها موسيقى أفلام العصابات وليست عن أرستقراطيي القرن الثامن عشر.' ثم استمعت لكل التسجيلات التي جمعها ستانلي كي يختار منها المقطوعات التي سيستخدمها في فيلمه ثم انتقى موسيقى رقصة السربندة القديمة التي تعود للقرنين السابع عشر والثامن عشر وكانت معزوفة بواسطة قيثارة قديمة. لقد اعتقد ستانلي بأن الصوت العميق والخفيض سيكون رائعا في مشهد المبارزة. وكان يفكر أيضا باستخدام موسيقى أخرى لمشهد الطفل الذي يحتضر واختار لذلك أسوأ المعزوفات الأوبرالية التي ألفها فيردي. وبرر ستانلي ذلك بقوله أنه يرغب باستعمال موسيقى توقع النفور في نفوس الناس، لكني لم أوافقه الرأي واقترحت اختيار موسيقى إيقاعية وعندما جربت الفرقة السيمفونية اللندنية عزفها، أغرم بها ستانلي على الفور ."

"لقد غادرت إنجلترا بعد أن اخترت الموسيقى التي تعجب ستانلي وقمت بتسجيلها. لكن ستانلي أدخل معزوفة لفيردي واستخدمها في مواضع كثيرة من الفيلم. ولو كنت

أعرف أن ستانلي مولع بتلك الموسيقى لأجريت عليها توزيعا جديدا في العزف واستخرجت منها خمس نسخ مختلفة. عندما شاهدت هذا الفيلم الممل جدا بعد إنجازه واستمعت إلى الموسيقى التي تكررت كثيرا في الفيلم مع أني لم أوافق على تسجيلها، حدثت نفسي قائلا 'يا إلهي .. يالها من فوضى.' كنت أنوي رفض جائزة الأوسكار. فالموسيقى الكلاسيكية المسجلة في الفيلم كانت من النوع الذي يلائمني لأني عازف بيانو ومتخصص في موسيقى باخ وهايدن. لقد قمت باختيار نصف الموسيقى المسجلة في الفيلم بينما اختار ستانلي النصف السيء."

إن المشهد الاستثنائي الذي نرى فيه (باري) يتبارز مع اللورد (بولينغدون) كان عبارة عن سطر واحد في نص السيناريو الذي قرأه كوبريك "باري يتبارز مع اللورد بولينغدون". إلا أن المشهد في الفيلم استغرق ٤٢ يوم عمل في المونتاج. لقد استمع كوبريك لآلاف المقطوعات الموسيقية من القرنين السابع عشر والثامن عشر واختار منها موسيقى رقصة (السربندة) للموسيقار (هاندل) واستخدمها في مشهد المبارزة.

مع اقتراب إنجاز الأعمال المتبقية في مرحلة ما بعد الإنتاج، سرّع كوبريك من وتيرة العمل وضاعف جهوده بحيث أصبح يمضي حوالي ١٨ ساعة يوميا يعمل في إدخال المسار الصوتي للفيلم ويخطط للحملة الدعائية التي سيطلقها عن "**باري ليندون**". إن تفاني كوبريك في العمل قد تخطى حدود نموذج صانع الأفلام الملتزم الذي يحتذى به عادة. فالتمييز بين الحياة والعمل عند كوبريك كان ضبابيا في وضوحه نظرا إلى الاستحواذ الذي يسيطر عليه والجري وراء الكمال المطلق في العمل بالإضافة إلى متابعته الحثيثة للرؤى المتنامية عنده باستمرار. وقال كوبريك لـــ (ريتشارد شيكل): "إذا ادعى المرء أنه لامبال فإن ذلك يعني إضعاف المعنويات. فالحدود التي أراعي التقيد بها من بداية الفيلم وحتى نهايته هي تلك الحدود المفروضة علي فقط حول المبالغ التي أنفقها على إنتاج الفيلم وحاجتي للنوم. لذلك فإن المرء إما أن يكون مباليا أو غير مبال وفي الحقيقة لا أعرف كيف أفصل بين هاتين النقطتين."

شاهدت استوديوهات (وارنر برذرز) مقتطفات فقط من فيلم "**باري ليندون**" أثناء إنتاجه وفي مرحلة ما بعد الإنتاج. ولم يشاهد المسؤولون في (وارنر)، الذين وضعوا ثقتهم الكاملة في كوبريك ودعموه ماليا، النسخة النهائية من الفيلم إلا قبل ثلاثة أسابيع من تاريخ إصدار الفيلم. والسبب هو إحكام كوبريك قبضته على الفيلم لدرجة لم تتمكن فيها (وارنر) من نشر أية دعاية عن "**باري ليندون**" إلا بموجب إذن صريح من كوبريك.

عرض "**باري ليندون**" في نيويورك للمرة الأولى في ١٨ كانون الأول ١٩٧٥ في مسرحي (زيغفيلد) و(بارونيت). لقد استغرق إحضار هذا الفيلم، الذي بلغت مدته ثلاث ساعات وأربع دقائق وأربع ثوان، إلى شاشة السينما عمل ثلاث سنوات بكلفة إنتاجية قدرها ١١ مليون دولار. كان "**باري ليندون**" أول أفلام كوبريك الروائية الطويلة التي جرى تصويرها بالكامل خارج الاستوديو. واستغرق تصوير الفيلم ثمانية شهور ونصف وبلغ عدد الممثلين والعاملين بالفيلم ١٧٠، بالإضافة للعديد من المستشارين والممثلين الثانويين.

أما الحملة الدعائية للفيلم استخدمت المفردات الواردة في قائمة المشاركين بالفيلم ولقطات من مشاهد الفيلم نفسه. مع أن إصدار "**باري ليندون**" لم يجري على نطاق واسع كباقي أفلام كوبريك، إلا أنه استرعى انتباه واهتمام نقاد السينما بشكل ملفت للنظر.

كرر كوبريك سياسته في تحقيق الإيرادات الضخمة من خلال عرض "**باري ليندون**" في أفضل صالات العرض بالمدن الرئيسة حول العالم. واتبع كوبريك النظام الذي ابتكره في فيلمه السابق "**البرتقالة الآلية**" في اختيار المسارح التي ستعرض فيلمه بناء على إحصائية دقيقة للأفلام المشابهة لموضوع ونمط "**باري ليندون**"، وهذا ما جعل رأيه يصب في الخانة الصحيحة بالنسبة للمسارح التي يفتتح فيها فيلمه.

لقد اختلفت ردود الفعل حول فيلم "**باري ليندون**". فالأشخاص الذي انتقصوا سابقا من قيمة أفلام كوبريك وأسلوبه الجمالي الحاد في صناعة الأفلام، سخروا من الفيلم على العكس من المعجبين بكوبريك الذي عبروا عن سرورهم لعودة كوبريك إلى الساحة السينمائية. فقد كتب أحد المعجبين في مقالة افتتاحية نشرت في مجلة تايم عن فيلم "**باري ليندون**": "إن ستانلي كوبريك هو أكبر برهان على وجود العباقرة الأحياء." وكتب معجب آخر: "إن ستانلي كوبريك هو شكسبير سينمائي، وأعتقد بأنه يعرف ذلك تماما." كان لاسم "كوبريك" وقعا خاصا وقوة تجذب الجمهور الذي يبحث عن التجربة السينمائية. وقد كتب أحد المتفرجين عن كوبريك: "نشكر الله لعودة ستانلي كوبريك كي ينقذ ضحايا موجة الأفلام الراهنة المملة." ووصف متفرج آخر كوبريك بأنه "أعظم مبدع تناول الأفلام السينمائية منذ ظهور توماس إيديسون."

أما نقاد السينما فكانوا أقل وداً في هذا الموضوع. (جيري أوستر)، الذي يكتب في صحيفة نيويورك ديلي نيوز، قال بأن موعد حضوره لعرض الفيلم أرجئ بسبب تفضيل (ريتشارد شيكل) على دوره وعبر عن خيبة أمله أيضا لأن كوبريك لم يتح له فرصة

إجراء مقابلة حتى بواسطة الهاتف. وقال (أوستر): "يتعجب المرء إذا لم يظهر كوبريك للعلن بسبب السرية التي تحيط به. فالفن لا يمكن تحقيقه في الفراغ والأهم من هذا وذاك أن الترفيه لا نعثر عليه في الفراغ أيضا. 'باري ليندون' هو فيلم معني بفرد لا بمجتمع صنعه إنسان فقد التواصل مع أقرانه المخرجين ومع النقاد والمشاهدين." وقال (مايكل بيللينغتون) من صحيفة لندن إلستريتد نيوز: "إنه سلسلة من الأفلام الثابتة التي تسر شبكية العين ولا تسد جوعنا الدرامي."

عندما عرض "**باري ليندون**" في نيويورك، اتصلت شركة (وارنر برذرز) بـــ (بوب غافني) لتعلمه بأن كوبريك يريد منه الذهاب وتفقد جهاز عرض الأفلام في المسرح والتأكد من أن الفني صاحب العلاقة يتابع تركيز عدسة جهاز العرض على الشاشة لأن عدسات التصوير المستخدمة في المشاهد التي اعتمدت إضاءتها على نور الشموع تميزت بدقة تركيزها.

كان (بوب غافني) الشخص الذي يعول عليه كوبريك في منطقة الساحل الشرقي، بينما اعتمد على (إد دي جيوليو) في منطقة الساحل الغربي. تناهى إلى علم كوبريك وجود مشكلة في نظام جهاز العرض قبل فترة وجيزة من عرض خاص للفيلم في مسرح (سيناراما دوم) بحضور مسؤولي ومديري (وارنر برذرز). على ما يبدو أن ذلك الجهاز أخفق في تحقيق كمية الضوء الكافي لتسليطه على شاشة العرض. لذلك خشي كوبريك أن لا تتمكن (وارنر) من رؤية معجزته السينمائية التي اعتمدت الضوء الخافت واتصل بـــ (دي جيوليو) في منزله وطلب منه تفقد المشكلة بنفسه. ويذكر (دي جيوليو) عن ذلك: "لم أفقه شيء عن أجهزة العرض، لكني تعلمت الكثير عنها الآن بعد أن صنعت عددا من هذه الأجهزة لصالح شركة شوسكان. أما في ذلك الوقت، لم أفقه شيئا عن أجهزة العرض كنت أريد مساعدة ستانلي بأية وسيلة. لحسن الحظ أن أحدهم سبقني إلى المسرح واهتم بالموضوع. يعكس طلب ستانلي اهتمامه المفرط بالتفاصيل في كل خطوة بدءا من إنتاج الفيلم إلى وصوله للشاشة. بالفعل فإن ستانلي لا يضاهيه أحد في العناية الفائقة بالتفاصيل وفي الاهتمام بفنه."

بعد إصدار الفيلم تحدث كوبريك لـــ (جاك هوفسيس) من نيويورك تايمز وانتهز الفرصة ليشرح اهتمامه السينمائي في السعي وراء المشاريع الجديدة: "إن الشيء الذي يحدث في العمل السينمائي هو على النحو التالي: عندما يباشر كاتب السيناريو أو المخرج

العمل، يطلب المنتجون والمستثمرون رؤية شيء ملموس خطيا. إن تقييمهم للسيناريو يشبه تقييم عمل مسرحي من خلال حضوره ويتجاهلون بذلك الفرق الشاسع بين الأمرين. فهم يريدون حوارا جيدا وحبكة محكمة وتطوراً دراماياً. والأمر الذي اكتشفته هو أنه عندما يكون الفيلم مكتملاً سينمائيا يكون السيناريو أقل إثارة لأن السيناريو ليس مخصصاً أصلا للقراءة وإنما لتجسيده في فيلم."

"إن تضمنت أفلامي الأولى حوار أكثر من أفلامي اللاحقة فذلك لأني اضطررت إلى الالتزام ببعض المعايير الأدبية. وبعد أن حققت بعض النجاح، شعرت بحرية أكبر لاستكشاف هذا الوسيط الفني بالأسلوب الذي أفضله. وبالنسبة لفيلم 'باري ليندون' لن يكون هناك سيناريو للنشر بما أن قراءته ليس فيها شيء من المتعة الأدبية." لقد تابع كوبريك بحثه عن الأساليب السينمائية ليسرد بها القصص، وقال لـــ (ريتشارد شيكل) بأن الأفلام عموما قد أفسدت طريقة سرد القصص بالشكل المناسب.

صنفت الجمعية الوطنية للنقاد السينمائيين (جون آلكوت) أفضل مصور سينمائي لعام ١٩٧٥ في عمله بفيلم "**باري ليندون**". وقال (فنسنت كابني) من نيويورك تايمز بأن تصوير (آلكوت) يحول المشهد تلو الآخر إلى شيء يوحي بمشاهد رسامين أمثال (غيسبورو) أو (واتو). وأضاف بأن (آلكوت) نال جائزة الأوسكار عن عمله الاستثنائي في فيلم "**باري ليندون**". في نفس الوقت حصل (كين آدم) على جائزة الأوسكار عن أفضل مصمم إنتاج لـــ "**باري ليندون**". فالمشروع كان شاقا وصعبا. إن أسلوب عمل كوبريك ومتطلباته الكثيرة دفع بـــ "**باري ليندون**" إلى خارج حدود الأفلام التاريخية المماثلة التي اتصفت بجمودها في عرض الأحداث وكأنها متحف تاريخي. ويذكر (آدم): "إن أقرب شيء لكلمة 'عبقري' صادفتها في مهنتي السينمائية تمثلت في ستانلي كوبريك. فستانلي يستفسر عن كل شيء وينبغي على الطرف الآخر الإجابة بشكل عقلاني، وهذا ليس بالأمر السهل دائما إذا كان المرء يؤدي عمله بدافع الغريزة والفطرة. إنه يصنف المعلومات ويتعامل معها كحاسوب بشري."

حصل "**باري ليندون**" على ترشيح الأوسكار لأفضل فيلم، ورشح كوبريك لجائزة أفضل مخرج. كما حصد الفيلم جوائز الأوسكار لأحسن موسيقى (ليونارد روزنمان) وأفضل ملابس (أولا بريت سودرلند وميلينا كانونيرو) بالإضافة إلى أوسكار أفضل تصميم إنتاج وتصوير.

وفي عام ١٩٧٧ استلم كوبريك جائزة (ديفيد دي دوناتيلو) في (تاورمينا) بصقلية عن إخراج فيلم "**باري ليندون**".

سرعان ما أصبح تصوير "**باري ليندون**" بواسطة ضوء الشموع أسطورة في عالم صناعة الأفلام السينمائية وحاول المصورون في كافة أنحاء العالم معرفة العدسة السحرية التي استعملها كوبريك. عندما عزم المصور السينمائي التشيكوسلوفاكي الشهير (ميروسلاف أندريسيك) تصوير فيلم "**أماديوس**" للمخرج (ميلوس فورماس)، وجه رسالة إلى كوبريك يسأله فيها إذا كان بإمكانه استعمال العدسة لتصوير عالم (موزارت) و(ساليري) في ضوء الشموع. ويذكر (أندريسيك): "بعث ستانلي برسالة جوابية قال فيها أنه صنع هذه العدسة بكلفة ١٥٠,٠٠٠ دولار وأنه استعملها لنفسه فقط. تفهمت وجهة نظره وبدأت بتصوير **أماديوس** بأسلوبي الخاص." أصبحت الأفلام والعدسات ذات السرعة الأكبر في تلك الفترة متوفرة لتتطابق نتائج استعمالها مع تكنولوجيا كوبريك التي ابتكرها بنفسه، لكن كوبريك كان سباقا في طرح هذا المعيار الفني.

افتتح "**باري ليندون**" في سائر أنحاء أوروبا بقوة وحصد إيرادات وصلت إلى ثلاثة ملايين دولار في باريس لوحدها. استغلت (وارنر) شعبية الفيلم على المستوى الأوروبي في حملتها الدعائية. لكن "**باري ليندون**" لم يرق إلى تطلعات ستانلي كوبريك وشركة (وارنر برذرز) في شباك التذاكر. وقال كوبريك لـــ (جون هوفسيس) الذي يكتب لصالح لوس أنجلوس تايمز: "لقد حقق **باري ليندون** أضخم إيرادات بالنسبة لوارنر برذرز على مستوى السوق الدولي ولكن ليس في الولايات المتحدة. لو ازدهر العمل في أمريكا بشكل مواز لما هو عليه الحال في السوق الأوروبية حينئذ لحقق الفيلم نجاحا ماليا كبيرا."

بالرغم من الاستقبال الضعيف الذي قوبل به "**باري ليندون**"، فإن إعادة تقييم الفيلم جعلته يندرج في مصاف الأفلام العالمية. كما حصل في "٢٠٠١"، طور كوبريك نظرياته السينمائية في "**باري ليندون**" حيث استطاع ترجمة الصورة والصوت والموسيقى بكل نجاح إلى شاشة السينما.

الفصل (١٧)

(لنكرر اللقطة ثانية)

- إنه صانع أفلام كئيب ومتشائم، لكنه صانع أفلام من الطراز الأول ولا يكف عن القلق أو الإلحاح في تنفيذ مونتاج أفلامه من البداية وحتى النهاية. من الواضح أنه مجتهد في عمله، لكني أظن أنه يريد أن يؤلم الناس بهذا الفيلم. وأعتقد بالفعل أنه يريد صنع فيلم يؤلم به الناس.

(ستيفن كينغ)

- ستانلي جيد في استعمال الصوت في الأفلام مثل كثير من المخرجين. لكن ستانلي جيد في ابتكار أسلوب جديد. إن ستانلي جيد في اختيار نوع الميكروفون وجيد في انتقاء التاجر الذي اشترى منه الميكروفون وجيد مع ابنة هذا التاجر الذي يحتاج لإصلاح أسنانه.

(جاك نيكلسون)

عندما كان ستانلي كوبريك يعمل في مشروع "باري **ليندون**" عام ١٩٧٤ أرسل له (إد دي جيوليو) من مؤسسة الإنتاج السينمائي (سينما برودكتس) بكرة فيلم تجريبي لكاميرا جديدة للاطلاع. شاهد كوبريك بكرة الفيلم وحلل بذهنه المنطقي والمنهجي المادة الفيلمية التجريبية التي شاهدها وحاول أن يحدد بواسطة إحساسه السينمائي المرهف كيفية تصوير ذلك الفيلم التجريبي من الناحية التقنية. كانت بكرة الفيلم التجريبي تحتوي على ٢٤ لقطة مختلفة - وصفتها صناعة السينما "باللقطات المستحيلة". كانت الكاميرا تتحرك باستمرار في كل واحدة من تلك اللقطات، بل إنها كانت تعوم وتنساب في الفراغ دون الاستعانة بوسائل التحكم. وعرف كوبريك أن هذه اللقطات لم يجري تصويرها بواسطة كاميرا محمولة على منصة متحركة أو مسار أو محمولة باليد. لقد كانت هذه اللقطات انسيابية جدا بالنسبة للأساليب التقليدية وكأن العدسة تحررت من كل القيود ووضعها المصور في

المكان الذي يريد. إن هذه الصور الانسيابية احتوت على مشهد وكأن الكاميرا التي تقوم بالتصوير كانت تبحر بين أغصان شجر الصنوبر في الغابة ثم تتحرك الكاميرا بخفة ورشاقة فوق ملعب جولف وتلحق بعدها بامرأة تصعد درجات متحف فيلادلفيا. لقد كان كوبريك طوال عمره مفتونا بحركة الكاميرا وربما كانت الكاميرا الانسيابية لـ (ماكس أوفالس) أحد الحوافز الأولى في إثارة اهتمام كوبريك باللقطات المتحركة. لقد حاول ستانلي كوبريك طوال مهنته السينمائية إيجاد طرق جديدة يحرك فيها الكاميرا ويستكشف قواعد الصور المتحركة.

إن استعراض بكرة الفيلم التجريبي كان بمثابة الوحي والإلهام الذي ترك أثرا عميقا على تكنيك الكاميرا عند كوبريك في فيلمه التالي. أرسل كوبريك برقية من مكتبه بلندن إلى (دي جيوليو) قال فيها أنه استطاع بطاقته التحليلية أن يلاحظ شيء يمكن أن يفشي بشكل غير متعمد سر هذا الاختراع الجديد. كتب كوبريك في هذه البرقية: "عزيزي إد، إن هذا الموازن الخفي كان رائعا وبإمكانك الاعتماد علي كي أكون زبونا يود الحصول على هذا الاختراع الذي سيحدث ثورة في طريقة تصوير الأفلام. وإذا كنت فعلا مهتما بحماية هذا التصميم قبل الحصول على براءة اختراعه، أقترح عليك حذف مقطعين من بكرة الفيلم التجريبي حيث يفسح الظل الظاهر على الأرض المجال للمصور الخبير أن يدرك وجود رجل يحمل قضيب طويل بيد واحدة ووجود شيء ما يتحرك ببطئ في النهاية الثانية من ذلك القضيب. لكني سأبقي هذه الملاحظة طي الكتمان ولن أبوح بها لأحد. لدي سؤال: هل هناك حد أدنى للارتفاع الذي يمكن استخدام هذا الجهاز فيه؟"

تبين أن هذا الموازن الخفي هو جهاز تصوير الـ (ستيديكام) STEADICAM الذي ابتكره وقام بتشغيله (غاريت براون). لقد شكل هذا الجهاز بالفعل ثورة في طريقة تصوير الأفلام السينمائية، وفيلم كوبريك التالي "**البريق**" سيعرض ببراعة ماذا سيفعله (غاريت براون) وجهاز تصويره الـ (ستيديكام).

عندما أنجز ستانلي كوبريك فيلم "**باري ليندون**"، بدأ بعملية قراءة طويلة الأمد بحثا عن مشروعه التالي ولم يكن في ذهنه نمط معين من القصص وإنما اتبع طريقة جديدة في البحث واستمر يقرأ المجلات والصحف والروايات لكن لم يسترعي انتباهه شيء ذو أهمية.

في شهر أيار ١٩٧٥ طرح المؤلف (بادي تشيفسكي) والمنتج (هاورد غتفرايد) على استوديوهات (يونايتد آرتيستس) أسماء المخرجين المرشحين لصنع فيلم عن

السيناريو الأصلي الذي كتبه المؤلف (تشيفسكي) بعنوان "**الشبكة**". لكن استوديوهات (يونايتد آرتيستس) رفضت العديد من أسماء المخرجين اللامعين أمثال (آرثر بن) و(رومان بولانسكي) و(مارتن سكورسيزي). كان كوبريك واحدا من خمسة مخرجين وافقت عليهم (يونايتد آرتيستس) وأرسلت له نسخة عن السيناريو ورد كوبريك بالإيجاب. لكن (تشيفسكي)، الذي كان مهووسا بالسيطرة والتحكم بمجريات الأمور مثل كوبريك، لم يرغب بتسليم عمله إلى مخرج مبدع كستانلي كوبريك. وفي النهاية تم إخراج فيلم "**الشبكة**" من جانب (سيدني لوميت) الذي كان إنجازه لمشروع الفيلم عملا سينمائيا مميزا.

قرأ أحد مديري (وارنر برذرز) المدعو (جون كالي) رواية "البريق" بقلم (ستيفن كينغ) في أحد معارض الكتب وأرسل نسخة عن الرواية لكوبريك. قال كوبريك لـــ (فنسنت مولينا فويكس): "كانت تلك الرواية الكتاب الوحيد الذي استأثر باهتمامي وإعجابي. فمعظم الكتب والروايات التي اطلعت عليها لم ترق للمستوى المطلوب، حيث كنت أطرح الكتاب جانبا بعد قراءة حوالي عشر صفحات لأن متابعته ستكون مضيعة للوقت."

لم يبحث كوبريك عن قصة تتحدث عن الظواهر الخارقة وإنما كان لديه اهتمام بالموضوع منذ أمد بعيد. كان (كالي) يعلم باهتمام كوبريك واعتقد بأن الكتاب سيستحوذ على مخيلته.

لم يقرأ كوبريك أيا من كتب (ستيفن كينغ) قبل أن يرسل له (كالي) نسخة عن الرواية. إن بنية رواية "البريق" وتركيبتها هي التي جذبت كوبريك. "لقد شاهدت فيلم **كاري** المقتبس عن رواية لـــستيفن كينغ، لكني لم أقرا أيا من كتبه. وأستطيع القول بأن براعة وإبداع كينغ تتمثل في بنية القصة، لأن الكاتب على ما يبدو لا يعير اهتماما كبيرا لموضوع الكتابة بحد ذاتها. ويقال بأنه كان يكتب ثم يقرأ ما كتبه وقد يعيد صياغة الكتابة لمرة أو اثنتين ويرسل كل شيء إلى المنقح. وأعتقد أن اهتمامه يقع في مجال الابتكار، وهذه هو سر قوته."

وقال كوبريك لـــ (مايكل سيمنت): "أعتقد بأنها كانت من أكثر القصص المثيرة والمبدعة التي قرأتها حول موضوع كهذا. لقد لاحظت بأنها تحقق توازنا استثنائيا بين الأمور السيكولوجية والخارقة بطريقة تجعل المرء يعتقد بأن الناحية النفسية في نهاية المطاف هي التي تفسر الظواهر الخارقة. "لابد أن جاك يتخيل مثل هذه الأشياء لأنه

مخبول". وهذا ما يجعل المشاهد يرجئ شكوكه حول النواحي الخارقة إلى أن يندمج بالقصة ويقبل بها دون دراية."

أصبح (ستيفن كينغ) ظاهرة أدبية في تلك الفترة. فقد كتب روايات عديدة أهمها "كاري" و"حظ سالم" و"البريق". كان لـ (كينغ) وزوجته (تابيثا) ثلاثة أطفال يعيشون بهدوء وسلام في بلدة صغيرة في (مين). وبدأ عدد من الأفلام بالظهور استنادا لروايات (كينغ)، حيث قام (برايان دو بالما) بإخراج فيلم "**كاري**" اقتباسا عن كتاب (كينغ)، بينما عالج (توب هووبر) رواية "حظ سالم" في مسلسل تلفزيوني. وكان (جورج آ. روميرو) سيخرج فيلما عن رواية "الكشك" بقلم (كينغ) أيضا (لكن مشروع هذا الفيلم ظل ساكنا دون تنفيذ لمدة ١٥ سنة حتى ظهر أخيرا في سلسلة مصغرة، لكن المخرج لم يكن روميرو). عندما صدر فيلم "**البريق**"، كان (كينغ) في الثاني والثلاثين من عمره وباع ٢٢ مليون نسخة من ستة قصص، بالإضافة إلى مجموعة من القصص القصيرة بعنوان "المناوبة الليلية".

إن تعليل انجذاب كوبريك لقصة معينة محير في أسبابه. فأول شيء يجب أن تلبي القصة طموحاته الواسعة كصانع أفلام بالإضافة إلى التحديات السينمائية الراهنة وربما كانت زاوية لتجسيد رؤيته الفوتوغرافية على الشاشة. كما يجب أن تثير القصة التي تعجب كوبريك طبيعته المعادية للجنس البشري. وقال كوبريك لـ (جون هوفسيس): "من الصعوبة بمكان أن أفسر لماذا أقرر اختيار قصة معينة. إلا أني أستطيع أن أعدد الصفات التي ينبغي أن تحتويها القصة: سرد قوي وإمكانية سينمائية وأدوار مثيرة للممثلين. ومع ذلك، فإن القصة تكون عادة أعمق من هذه النقاط التي ذكرتها. من المؤكد أن رواية ستيفن كينغ فيها سلسلة من الابتكارات التي لم أصادفها من قبل في أي عمل روائي في هذا الصنف من القصص، لاسيما أن الرواية عادة تكون مبنية حول فكرة واحدة في معظم الأحيان." .

لم يشعر كوبريك بالارتياح حيال الاستفسار عن سبب اهتمامه برواية "البريق"، وقال لـ (جاك كرول) بأنه اعتقد بأن الرواية نموذج رائع من قصص الأشباح. وكان (كرول) واحدا من فئة قليلة من النقاد يتحدثون بشكل إيجابي عن الفيلم. وعلق (كرول) على فيلم "**البريق**" قائلا: "إن **البريق** هو أول فيلم رعب ملحمي بالنسبة لهذا النمط من الأفلام، كما كان فيلم ٢٠٠١: **أوديسا الفضاء** بالنسبة لأفلام الفضاء الأخرى." عندما كان هذا الناقد يكتب مقالا عن فيلم كوبريك الجديد استمر في محاولة معرفة سبب اهتمام

كوبريك بقصة (ستيفن كينغ). فأفصح كوبريك له بعد إلحاحه الشديد: "هناك شيء غير سوي متأصل في شخصية الإنسان، وأقصد بذلك جانب الشر. فمن بين الأشياء التي تقوم بها قصص الرعب هو أن تكشف لنا عن الجوانب الأصلية الموجودة في اللاوعي: يمكننا رؤية الجانب الأسود دون مواجهته بشكل مباشر. وتنطبق نفس النظرية على قصص الأشباح والنزعة اللاأخلاقية الموجودة لدى البشر. إذا كنت تخشى الأشباح فذلك يعني أن عليك الإيمان بوجودها، وإذا كانت الأشباح فعلا موجودة فإن النسيان قد لا يشكل النهاية."

لعل (ستيفن كينغ) هو الوريث المعاصر لمؤلفين أمثال (إدغار آلان بو). فقد علم (إتش. بي. لافكرافت) أن كوبريك طلب من موظفيه إحضار كميات كبيرة من قصص الرعب وانكب في مكتبه على قراءتها. وكثيراً ما سمعت سكرتيرة كوبريك كل واحد من تلك الكتب يرتطم بالحائط عندما يرميه المخرج فوق كومة من روايات الرعب التي لم ترق له بعد قراءة صفحات قليلة منها. وذات يوم لاحظت السكرتيرة مرور فترة طويلة لم تسمع فيها صوت ارتطام كتاب آخر على الحائط، فدخلت مكتب كوبريك لتستقصي الأمر فوجدته منغمسا في قراءة رواية "البريق".

قام (ستيفن كينغ) بكتابة سيناريو عن روايته التي ألفها وقدم السيناريو لشركة (وارنر برذرز) قبل أن يعلن كوبريك عن اهتمامه بها. لكن كوبريك اختار عدم قراءة هذا السيناريو لأنه أراد أن يصب أفكاره الخاصة في هيكل رواية (كينغ).

واختار كوبريك الروائية (دايان جونسون) لتعمل معه على تأليف سيناريو جديد اقتباسا عن رواية (كينغ): "البريق"(*). وقالت (جونسون) لصحيفة نيويورك تايمز: "أراد كوبريك أن يكون السيناريو منطقياً ومعقولاً وغير محتوٍ على خدع رخيصة أو سخيفة وأن تكون الحبكة خالية من الثغرات، بالإضافة لاهتمامه باستمرارية الحوافز في القصة .. واعتقد ستانلي أن السيناريو ينبغي أن يكون مرعباً جدا." كان هذا السيناريو أول نص سينمائي تنخرط به (دايان جونسون). لكن كوبريك كان معجبا بالأصل برواياتها وعندما بدأ بتخطيط موضوع الفيلم في ذهنه، علم بأن (جونسون) كانت تقيم دورة في جامعة

(*) ("البريق": درجت ترجمة عنوان فيلم The Shining حرفيا بـ "البريق"، لكن هذه المفردة تحمل معنى آخر في اللغة الإنجليزية للدلالة على إحدى الظواهر الخارقة المتمثلة بالـ (الرؤيا) التي تتجلى لأشخاص معينين دون سواهم فيما يرتبط بالتنبؤ بالأحداث أو التخاطر.) (المترجم)

كاليفورنيا عن الرواية القوطية. لذلك اعتقد كوبريك بأنها ستكون شريكا مثاليا في صدد التعاون معه في مشروع فيلمه الجديد. بعد حديث تمهيدي ناقش فيه كوبريك أعمال هذه المؤلفة قرر أن يطلب منها كتابة نص سينمائي عن رواية "البريق" بالتعاون معه. قال كوبريك لـــ (مايكل سيمنت): "كانت المشكلة في رواية 'البريق' استخراج الحبكة الأساسية وإعادة ترتيب مقاطع القصة التي كانت ضعيفة في نص الرواية الأصلي. فالشخصيات كانت بحاجة إلى تطوير يختلف عما هو وارد في الكتاب. فعادة يجري تقليم المرحلة الأولى بعد أن تتكشف الروايات العظيمة عن جوهرها لأن الناحية التي تميز روايات كهذه إنما هي روعة الأسلوب ونظرة المؤلف وكثافة أحداث القصة. لكن الموضوع كان مختلفا بالنسبة لرواية 'البريق' لأن محاسنها تكمن في الحبكة. لذلك لم يكن اقتباسها في شكل سيناريو أمراً صعباً. لقد ناقشت الكتاب مع دايان بالتفصيل ثم أعددنا مخططا للمشاهد التي اعتقدنا بأنها ضرورية للفيلم. ثم قمنا بإعادة ترتيب قائمة هذه المشاهد حتى رأينا أنها أصبحت في ترتيب صحيح ومناسب وباشرنا بعدها بكتابة السيناريو وخرجنا بمسودات عديدة ثم قمنا بمراجعتها في مراحل مختلفة قبل وأثناء التصوير."

كان كوبريك معجبا بالرواية التي ألفتها (جونسون) عام ١٩٧٤ وحملت عنوان "الظل يعرف الحقيقة"، وهي قصة امرأة اعتبرت نفسها ضحية محتملة في رواية بوليسية غامضة. وقرأ عن (دايان) أيضا في زاوية استطلاع الكتب في نيويورك تايمز وأصبح ملما بأعمالها وأسلوبها. قالت (جونسون) لـــ (دينيس باربيير): "إنه شخص من النوع المولع بالتحليل النقدي ولديه المقدرة على تحديد الأشخاص الذين يملكون نفس الصفة. أعتقد أن هناك نوع من الحس الفكري المشترك بيننا."

عمل كوبريك و(جونسون) معا في إنجلترا لمدة ثلاثة شهور عام ١٩٧٨. أقامت (جونسون) في تلك الفترة في شقة بلندن وكانت تأتي سيارة تقلها إلى مزرعة كوبريك في الثانية ظهرا كل يوم. كان الاثنان يجلسان أمام طاولة كبيرة في قاعة ضخمة بمنزل كوبريك يعملان بشكل منفصل لإعداد مخطط الفيلم. ثم قارن كلاهما المخطط الذي أعده بشكل منفصل عن الآخر وناقشا كل مشهد على حدة وكررا هذه العملية مرتين أو ثلاث إلى أن طورا الحبكة. أمضى كوبريك و(جونسون) ساعات طويلة يناقشان مواضيع فكرية متنوعة وكان كوبريك أحيانا يسحب كتابا من مكتبته الضخمة وينخرط مع (جونسون) في نقاش تحليلي عن هذا الكتاب. وجدت (جونسون) بأن كوبريك إنسان منظم جدا تحيط به

أجهزة الهاتف والمعدات والأدوات اللازمة للكتابة. وقالت (جونسون) لـــ (دينيس باربيير): "لديه حس أدبي قوي وأستطيع القول أنه يفكر من كافة النواحي كما يفعل الروائيون." لقد تلقت (جونسون) الترحاب من عائلة كوبريك وقضت أمسيات لطيفة تناولت فيها العشاء مع ستانلي و(كريستيان). لقد اكتشفت (جونسون) أن ستانلي كان رب أسرة عطوفاً جداً. وتناولت أحاديثهم (إتش. بي. لافكرافت) والتحليل النفساني الذي كتبه (برونو بيتيلهيم) عن حكايا الجن وآراء فرويد عن كيفية تعبير الفرد عن التجارب النفسانية في التخاطر. ومع أن كوبريك كان في طور العمل بفيلم رعب إلا أنه لم يستعرض مع (جونسون) أيا من أفلام الرعب وإنما شاهدا أفلاما من بطولة (جاك نيكلسون) بالإضافة إلى فيلم "**حرب النجوم**" و"**فهد الثلج**" من بطولة (كير دوليا).

كان لدى كوبريك و(جونسون) عدة نسخ من رواية "البريق" قاموا بتقطيعها إلى أقسام وصنفوها في مظاريف بحيث يحتوي كل ظرف على شخصية من شخصيات القصة.

كانت علاقة ستانلي كوبريك بالمؤلف (ستيفن كينغ) شبيهة بعلاقة كوبريك بـــ (أنتوني بيرغس). فلم يرغب كوبريك بأن يقوم المؤلف باقتباس سيناريو عن رواية كتبها بنفسه، وإنما أراد الحصول من (كينغ) على أجوبة عن بعض الأسئلة التي تدور في ذهنه غطت النواحي الفلسفية والمجردة والتفاصيل المتعلقة بالشخصيات والحبكة.

قال (ستيفن كينغ) لمجلة السينما الأمريكية: "لقد شعرت بالإطراء والفخر لأن كوبريك كان سيصنع فيلما عن أحد أعمالي. عندما اتصل بي للمرة الأولى، كانت الساعة السابعة والنصف صباحا. كنت حينها في الحمام أرتدي ملابسي الداخلية فقط وأحلق ذقني. دخلت زوجتي وعيناها جاحظتان فاعتقدت أن أحد الأطفال يختنق في المطبخ أو أصابه مكروه ما، لكنها قالت 'ستانلي كوبريك ينتظر الحديث إليك بالهاتف'. كدت أسقط أرضا وتركت رغوة صابون الحلاقة على وجهي وهرعت إلى الهاتف. أول شيء قاله كوبريك 'إن فكرة الشبح ككل تبعث دوما على التفاؤل، أليس كذلك؟' فقلت له وقد أغمضت إحدى عيني 'لم أفهم قصدك.' فقال 'إن مفهوم الشبح يقتضي ضمنا فكرة الحياة بعد الموت. وهذا مفهوم مبهج أليس كذلك؟' كان رأيه معقولاً جدا لدرجة أني تلعثمت للحظات والتزمت الصمت لبرهة ثم قلت 'ولكن ما رأيك بجهنم؟' ساد الصمت لفترة طويلة من جانب كوبريك ثم قال بصوت أجش 'لكني لا أؤمن بوجود جهنم.' إن كوبريك لا يؤمن بالأشباح أيضا ولكنه وجد الفكرة كلها تبعث على التفاؤل وهذا يقودني إلى نسخة فيلمه الذي تكون

فيه النهاية سعيدة بالنسبة لجاك تورنس. لقد استنتجت بأنه لا يريد أن يتخطى المفهوم بأن الشبح عبارة عن روح ملعونة."

استطاع (كينغ) أن يزور موقع تصوير فيلم كوبريك الجديد بعد اتصالات هاتفية عديدة لترتيب هذه الزيارة. ووجد بأن كوبريك شخص لطيف جدا وودود لكنه لاحظ تكتمه الأسطوري المعروف به. وقال (كينغ) لمجلة السينما الأمريكية: "إنه شخص من النوع الذي تستطيع الذهاب معه لتحتسي عدة أقداح من البيرة طالما أنك لا تفكر بأنك ستقضي الليل بطوله تحتسي معه المشروب."

عبر (ستيفن كينغ) عن خيبة أمله بالفيلم لكنه ظل فخورا بأن مخرجاً شهيراً مثل كوبريك قد حوّل أحد كتبه إلى فيلم سينمائي. السبب في استياء (كينغ) هو أن كوبريك حذف بعض المواضع من الرواية الأصلية وأدخل تعديلات كثيرة عليها. ومن تلك التعديلات هناك السياج الذي يأخذ شكل الحيوانات في رواية (كينغ) بحيث يمثل السياج الجانب الشرير من الحياة وله القدرة على التشكل أيضا. درس كوبريك هذه الفكرة المطروحة في رواية (كينغ) لكنه أدرك بأن المؤثرات الخاصة المتوفرة لن تستوفي المواصفات التي يرغب بها لإعطاء المصداقية اللازمة للمشهد. الحل الذي استنبطه كوبريك للاستعاضة عن فكرة (كينغ) كان في صنع متاهة ضخمة من الممرات والمسارب والزوايا المعقدة. تميز تصميم هذه المتاهة بالمنطق البدائي وأعطى المعنى المجازي للوقوع في الشرك والهروب في آن واحد.

ناقش كوبريك نهاية بديلة للفيلم مع (كينغ) واقترح بأن تعرض خاتمة الفيلم عائلة (تورنس) وهي تتناول العشاء بهناء وسرور في الفندق، بينما يقوم مدير الفندق باستقبال المشرف الجديد وعائلته، ثم يمرون بين الزبائن الذي يتناولون الطعام فتقع عينهم مباشرة على عائلة (تورنس) التي أصبحت أشباح غير مرئية. لكن (كينغ) نصح كوبريك أن الجمهور سيشعر بأنه كان ضحية خدعة. كان (كينغ) منفتح الذهن ومتفهماً ولم يبالي بالتغييرات التي يجريها كوبريك على أحداث القصة، لكنه كان مهتما بأن تكون هذه التغييرات فعالة من الناحية الدرامية.

قال كوبريك لـــ (جون هوفسيس): "لقد استنتجت منذ البداية بأن نهاية الرواية لن تكون ناجحة لأني لا أريد النهاية التقليدية حيث يحترق ذلك المكان الكبير المشؤوم." لذلك

اعتمد كوبريك وشريكته في تأليف السيناريو (دايان جونسون) فكرة متاهة السياج العشبي لاعتقادهما بأنه سيكون مثيرا من الناحية البصرية.

تجنب أسلوب كوبريك زخارف أفلام الرعب النموذجية بحيث لا نسمع صرير الأبواب الذي يوقع الرهبة في النفس ولا نرى الهياكل العظمية والجماجم التي تندفع فجأة من الخزائن. لقد سخر كوبريك الأضواء الموجودة لإعطاء المصداقية لمناظر الفيلم دون اللجوء إلى المؤثرات الميلودرامية المتبعة عادة في هذا النمط من الأفلام. وقال كوبريك لـ (جون هوفسيس): "إنها مجرد قصة عائلة يصاب أفرادها جميعا بالجنون."

حدد كوبريك في ذهنه ممثلي الفيلم أثناء قراءة الرواية للمرة الأولى، واختار (جاك نيكلسون) ليلعب دور (جاك تورنس)، و(شيلي دوفال)، التي اعتبرها "ممثلة رائعة"، لتلعب دور (ويندي) زوجة (جاك تورنس) المعذبة. وقال كوبريك أيضا لـ (جون هوفسيس): "من المؤكد أنك لا تستطيع إعطاء دور ويندي لممثلة مثل جين فوندا لأن شخصية ويندي في الفيلم يجب أن تكون نحيلة وهزيلة."

تبين المعالجة المبدئية لنص الفيلم الواردة في السيناريو أن كوبريك كان يتجه في مسار مختلف تماما قبل الوصول إلى الحبكة التي استخدمها لاحقا في النسخة النهائية من الفيلم. ففي تلك المشاهد الأولية يقوم (جاك) بمهاجمة (ويندي) من الخلف فتطعنه في بطنه بواسطة مدية كبيرة. يموت (جاك) وتهرب (ويندي) خارج الفندق عندما تسمع صوت محرك الزحافة الثلجية، بينما يشاهد (داني) رؤيا يصل فيها (هالوران) ويتحدث مع (غرادي)، الذي يعترف بأن رئيس الطهاة مازال موجودا لقتل (داني) و(ويندي). ثم يصبح (هالوران) مجنونا متوحشاً. تجري (ويندي) في الفندق وبيدها سكين لكن (داني) يستطيع إيقاف (هالوران) للحظات مستعينا بالقوى النفسية التي يتمتع بها، فتدخل (ويندي) وتطعن (هالوران) حتى الموت. هناك صورة لاحتفال رأس سنة ١٩١٩ موجودة في دفتر قصاصات وضع فوق مكتب (جاك)، الذي تظهر صورته ضمن هذه الصورة القديمة. تقود (ويندي) الزحافة الثلجية الآلية وتأخذ معها (داني) ويهربان من المكان. تظهر يد رجل فتغلق دفتر القصاصات وتسحبه بعيدا. ثم تظهر بطاقة كُتب عليها "سينجو فندق أوفرلووك من هذه المأساة لأنها واحدة من سلسلة من الكوارث التي تعرض لها الفندق. وسيستمر الفندق بفتح أبوابه كل عام من ٥/٢٠ ولغاية ٩/٢٠. النهاية."

يشير النص السينمائي للفيلم إلى دفتر قصاصات يحتوي على تفاصيل التاريخ المشؤوم والفظيع للفندق: حوادث قتل وانتحار وحوادث مميتة تشمل عددا من الأثرياء والمشاهير من نزلاء الفندق. ونرى في الفيلم دفتر القصاصات موضوعاً على مكتب (جاك) لكنه لا يظهر شيئا من التفاصيل المذكورة. رقم الغرفة ٢١٧ التي تخبئ الرعب لـ (جاك) و(داني) هو نفس رقم الغرفة المشار إليها في الرواية لكن كوبريك بدل الرقم في النسخة النهائية من الفيلم ليصبح ٢٣٧.

جرى تصوير المنظر الخارجي أثناء النهار لفندق (أوفرلووك) في فندق الاستجمام (تيمبرلين) بالقرب من محمية الغابات الوطنية (ماونت هود) في (أوريغون). أما واجهة فندق (أوفرلووك) من الجانب الخلفي فجرى بناؤها في الأرض التابعة لاستوديوهات EMI إيلستري بحيث يشبه شكلها فندق (تيمبرلين). كان هذا الفندق يضم بين غرفه غرفة برقم ٢١٧ ولا يوجد فيه غرفة برقم ٢٣٧. طلبت إدارة الفندق من كوبريك تبديل رقم الغرفة خشية أن يحجم النزلاء عن دخول الغرفة ٢١٧ بعد مشاهدة الفيلم. في مشهد الحمام يلتقي (جاك) بالجثة الحية لزوجة (غرادي) التي ماتت في حادثة قتل. لكن النص الأولي في السيناريو لم يعرض هذه الجثة الحية على أنها شابة جميلة ومغرية وعارية كما ورد في الفيلم.

فكر كوبريك مليا بالعودة إلى الولايات المتحدة لتصوير فيلم "**البريق**" لاسيما أنه لم يصور فيلماً في مسقط رأسه منذ فيلم "**سبارتاكوس**" عام ١٩٦٠. فاتصل بصديقه وزميله (بوب غافني) وسأله فيما إذا كان المنزل الذي قطنه سابقا مع عائلته في (لونغ آيلاند) مازال موجودا. لكن (غافني) كان قد صور إعلاناً تجارياً في المرج الأمامي من العقار الذي يضم منزل كوبريك السابق وقرأ إعلاناً يفيد بأن العقار كله معروض للبيع. في ٥ حزيران ١٩٧٧ أعلنت صحيفة (لوس أنجلوس هيرالد إكزامينر) أن ستانلي كوبريك سيعود للولايات المتحدة لتصوير فيلمه "**البريق**" في كولورادو. وقد غطى هذا الخبر المحرر (آرمي آركرد) في زاوية المنوعات وتكهن بعودة كوبريك بسبب سلسلة الأفكار التي تراود كوبريك عادة قبل صنع الفيلم وأثنائه أيضا. لقد ازدادت مخاوف كوبريك من جو العنف المستفحل في إنجلترا. لكنه في نهاية المطاف قرر البقاء في إنجلترا وإحضار أميركا إليه بأن قام ببناء فندق أمريكي وسط الاستوديو الإنجليزي.

إن المعرض السينمائي "فيلم ٧٧"، الذي أقيم في لندن، جذب إليه (إد دي جيوليو) و(غاريت براون). قام الرجلان بزيارة كوبريك في منزله في (بوريهام وود) وعرضا على

المخرج آخر طراز من جهاز تصوير الـ (ستيديكام)(*) الذي قاما بتطويره. كان كوبريك ما يزال في بداية المرحلة التي تسبق الإنتاج في مشروع فيلم "**البريق**". حين كان (روي ووكر) يخطط تصميم ديكور فندق (أوفرلووك) أراد كوبريك معرفة ماذا بوسع الـ (ستيديكام) أن يفعل لتسهيل عملية التصوير بين غرف الفندق دون جهد. وبما أن كوبريك وضع في ذهنه استعمال هذا الجهاز، أراد وصل كل غرف الفندق مع بعضها.

وضع كوبريك (غاريت براون) وجهازه التصويري (ستيديكام) تحت الامتحان بما أنه اعتاد رشق الأسئلة عندما يشعر بأنه بحاجة إلى معلومات هامة. ولم تكن من عادة كوبريك شرح السبب وراء السؤال الذي يطرحه، لكن الجواب كان يصنف دوما في ذهنه للاستفادة من فكرته السينمائية. طلب كوبريك من (براون) أن يستعرض الدقة التي يستطيع الحصول عليها بالتصوير بواسطة الـ (ستيديكام) حتى يستنتج كوبريك مدى التركيز في فتحة الكاميرا T١,٤ والتي تتطلب أيضا انتباهاً شديداً في التركيز. عندما نجح (براون) في الاختبار العملي بدأت تجول في ذهن كوبريك فكرة التصوير داخل الفندق بواسطة هذا الجهاز.

كان (روي ووكر) المدير الفني في فيلم "**باري ليندون**" قد حصل بالاشتراك مع مصمم الإنتاج (كين آدم) على جائزة الأوسكار عن عمله في ذلك الفيلم. انحسر عمل (ووكر) في فيلم "**البريق**" داخل الاستوديو لكنه بدأ المهمة أولا باستكشاف الفنادق والمباني في أميركا. عندما ذهب (ووكر) إلى الولايات المتحدة التقط صورا لكل شيء يمكن أن يعتبر مرجعا للفيلم وذلك حسب تعليمات كوبريك. قام (ووكر) بتسجيل أبعاد كل المواد التي صورها حتى يستطيع الإنتاج الاستفادة من هذه المعلومات خلال عملية التصميم. عندما عاد (ووكر) من جولته الاستكشافية في الولايات المتحدة، استعرض كوبريك الصور التي التقطها (ووكر) واختار منها ما يعجبه وحولها إلى القسم الفني كي يعيد تصميم الألوان والعناصر المعمارية في صورة واحدة مركبة ونهائية لتصميم الفندق.

امتلأت جدران الغرف الرئيسة في فندق (أوفرلووك) بلوحات تضم صورا فوتوغرافية بالأبيض والأسود تعرض عراقة الفندق في حسن ضيافته ونزلاءه المميزين.

(*) (الستيديكام STEADICAM هو عبارة عن كاميرا محمولة باليد ومزودة بجهاز توازن هيدروليكي خاص تساعد على المناورة في تصوير اللقطات المتحركة والساكنة أيضا.) (المترجم).

حصل كوبريك على هذه الصور من أرشيف (وارنر برذرز) وقام بترتيبها كي تمثل التراث العريق لفندق (أوفرلووك).

إن تصميم الحمام الذي يدور فيه نقاش مرعب بين (غرادي) و(تورنس) مأخوذ عن حمام للرجال في أحد فنادق أريزونا الذي صممه (فرانك لويد رايت). نشأ مفهوم الإضاءة عند كوبريك من نفس الفلسفة الواقعية في تصميم الإنتاج واستعمل أضواء اصطناعية ذات استطاعة عالية جدا لمضاعفة نور الشمس الذي يدخل نوافذ فندق (أوفرلووك). وكانت الإضاءة داخل الفندق مناسبة كمصدر ضوء يستطيع المرء القراءة فيه أثناء عرض الفيلم. جرى التعاقد مع شركة (روسكو) من أجل الإضاءة التي تم استعمالها للاستعاضة عن نور الشمس التي تدخل نوافذ (أوفرلووك) حيث صنعت الشركة دعامات ٣٠×٨٠ قدم مع مواد عاكسة ولحمت المقاطع مع بعضها لتشكل دعامة صلبة واحدة. وضعت هذه الدعامة الضخمة وراء الأشجار التي اصطفت وراء باب خارجي صغير في ديكور بهو الفندق وثبتت عليها سقالة أسطوانية بارتفاع ٤٠ قدم ثم ثبتت عليها أيضا ٦٤ لمبة استطاعة الواحدة منها بلغت ٨٦٠ - ١٠٠٠ واط بحيث يمكن التحكم بها عن بعد من الديكور الداخلي وذلك لتسهيل نقل الأضواء خلال الحركة المعقدة للقطات الـ (ستيديكام). أما الحرارة الشديدة الناجمة عن تلك الإضاءة القوية فكانت شديدة جدا لدرجة استحال فيها مرور أي شخص بين الدعامة الأساسية والأضواء.

إن جائزة الأوسكار التي منحت لتصوير فيلم "**باري ليندون**" جعلت من(جون آلكوت) مصورا سينمائيا ذا شهرة عالمية. لكن تصوير فيلم "**البريق**" جرى داخل حدود الاستوديو مما أتاح إمكانية أكبر للمصور في التحكم على العكس من مواقع التصوير الخارجية في "**باري ليندون**". ومع ذلك شكل تصوير "**البريق**" تحديا من نوع آخر للمصور. كان الاختبار الرئيسي لموهبة (آلكوت) في إضاءة الديكورات الضخمة كي تبدو كفندق حقيقي ينيره الضوء الطبيعي، وهذا ما تطلب قدرة عالية جدا من المصابيح الكهربائية على العكس من ضوء الشموع الخافت في "**باري ليندون**". وقال (آلكوت) لـ (جاك كرول): "إن ستانلي هو الذي ألهمني ولو كان مصورا سينمائيا لتربع عرش هذه المهنة. إني استعمل أفكارا استوحيتها من ستانلي في تصوير أفلام كثيرة بعد أن صورت أحد أفلامه."

أعطى كوبريك نسخة من رواية (ستيفن كينغ) لـ (آلكوت) قبل ١٠ شهور من بدء التصوير الرئيسي. انخرط (آلكوت) في مهام كثيرة في مشروع كوبريك، بما في

ذلك التخطيط وبناء الديكور الضخم وتحديد مصادر الإضاءة كالنوافذ والمواقد الجدارية.

جرى بناء مجسمات كرتونية عن كل مواقع التصوير الداخلية في مشروع "**البريق**" وبنفس الألوان والديكور الذي سيستعمل في الفيلم. أجرى (آلكوت) الاختبارات وأضاء هذه المجسمات وصور النتائج بكاميرا ثابتة نوع (نيكون) وبنفس الزوايا التي ستتبعها آلة التصوير السينمائية فيما بعد. استمر (آلكوت) بزيارة مواقع الديكور أثناء بنائها وقام بجولات استطلاعية أسبوعية لمدة أربعة شهور. بدت التمديدات الكهربائية للأضواء داخل ديكور فندق (أوفرلووك) وكأنها جزء حقيقي من الفندق نفسه وتطلب إنجاز هذا العمل الضخم أربعة أشهر كاملة. بينما تم وصل تمديدات الثريات المعلقة في قاعة الفندق الرئيسية وقاعة الرقص بلوحة تحكم مركزية كما جرى تثبيت مصابيح نيون في كل ردهات وممرات الخدمة والبهو الرئيسي. لقد قام ستانلي كوبريك ببناء (أوفرلووك) بكل المقاييس والمعايير المتداولة وكأنه فندق حقيقي وليس كديكور فندق للتصوير السينمائي.

إن الواقعية في بناء ديكور الفندق وأسلوب الإضاءة جاءت من ملاحظة سجلها كوبريك في ذهنه عندما كان يقرأ كتابا للأديب (فرانز كافكا): "إن الدليل المثالي لهذا الأسلوب يمكن العثور عليه في أسلوب كتابة كافكا. فالقصص التي كتبها رائعة ولها طابع الأسلوب الصحفي. ولكن يبدو أن كل الأفلام التي صنعت اقتباسا عن أعماله غفلت عن هذه الناحية الهامة وجعلت كل شيء يبدو غريبا كعالم الأحلام."

مع أن معظم مشاهد الفيلم جرى تصويرها على يد (غاريت براون) وجهازه الـ (ستيديكام)، إلا أن الإضاءة كانت تحت إشراف (آلكوت) الذي استنبط الحلول للمشاكل التي تسببتها الإضاءة الهائلة في الفندق الضخم، وذلك كله تحت أنظار ستانلي كوبريك.

كان "**البريق**" الفيلم الرابع الذي يعمل فيه (آلكوت) مع كوبريك. وفي كل واحد من تلك الأفلام كان يجد (آلكوت) نفسه يغوص إلى أعماق الكمال المطلق في الوقت الذي ظهرت عوائق جديدة. قال (آلكوت) لمحرر مجلة المصور السينمائي الأمريكي (هيرب لايتمان) عند إصدار فيلم "**البريق**": "أعتقد بأن ستانلي يصبح أكثر كمالا وأكثر إلحاحا في طلب المزيد مع مرور الوقت. كما أعتقد أنه إذا عمل أحدهم مع ستانلي في واحد من أفلامه يجب أن يغيب بعدها ليجمع المعلومات ويكتسب المعرفة ثم يعود بعدها ويحاول أن يستثمر معرفته مع معرفة ستانلي في فيلم آخر. إن ستانلي، كما أشرت سابقا، كثير

المطالب. إنه يطلب الكمال لكنه يمد لك يد المساعدة إذا رأى بأن ما تفعله يصب في مصلحة النتيجة المطلوبة. كما يقدم كل الإمكانيات المتاحة بشرط أن الشيء الذي تعمل على إنجازه سيكون ناجحا في النهاية. إني أعتبر ستانلي مصدرا عظيما للإلهام لأنه بالفعل قادر على إلهام الناس. ستانلي مخرج ذو نظرة بصرية نافذة."

تحدث كوبريك و(جاك نيكلسون) عن العمل سوية منذ ١٩٦٩ عندما حقق هذا الممثل اختراقا سينمائيا ونال ترشيحا للأوسكار عن أدائه المميز في فيلم "**راكب الرحلة السهلة**" ووصف كوبريك (نيكلسون) بأنه أعظم ممثل سينمائي معاصر. ويذكر (جاك نيكلسون): "كنت قد أنهيت لتوي العمل على سيناريو أردت إخراجه بنفسي حين اتصل بي ستانلي على نحو غير متوقع وسألني إذا كنت مهتما بالعمل معه في فيلمه التالي. لم أقرا الرواية ولكن ذلك لم يشكل أهمية بالنسبة لي لأني كنت سأفعل أي شيء يرغبه ستانلي. وفي الحقيقة أن الجميع كان يرغب بالعمل معه. ثم أرسل لي نسخة من الرواية ووجدتها رائعة وفرصة عظيمة وقصة مثيرة وفي غاية البساطة. لقد نقلت عني بعض الجهات قولي بأني يجب أن أشكل ٧٥% من الشخصية التي ألعب دورها. لكن الحقيقة هي أني أبحث أول الأمر عن الموضوع الذي يثير اهتمامي في القصة ثم عن رأي مخرج عظيم فيها. إن رواية 'البريق' قصة جميلة ورائعة. وأعتقد برأيي أن القصة من نسج كوبريك وأنا سعيد لهذه الفرصة التي أتاحت لي تجربة شيء صعب للغاية. وأنا فخور بالأشياء الجديدة التي جربتها حتى لو لم تظهر على الشاشة، وهذا مثل قديم يرددونه في عالم التمثيل ولكن يمكن للمرء أن يكون جيداً بقدر رغبته في أن يصبح سيئاً، وأعتقد بأن هذا الفيلم سيكون جيد جدا."

قال كوبريك لـــ (مايكل سيمنت): "أعتقد بأن جاك هو أفضل ممثل في هوليوود وربما كان ندا لنجوم الماضي أمثال سبنسر تريسي وجيمي كاغني. وأعتقد أيضا بأنه دوما يتصدر قائمة الممثلين لأداء أي دور يناسبه. إن أداء جاك دوما مثير وواضح وسحري. إنه يناسب بشكل خاص الأدوار التي تتطلب الذكاء لأنه ذكي ومثقف وهذه الصفات تكاد تكون مستحيلة في مضمار التمثيل. وفي فيلم **البريق** تصدق بأنه فعلا كاتب، سواء أكان كاتبا فاشلا أم ناجحا."

أما (شيلي دوفال) كانت خيار كوبريك الأول والوحيد لشخصية (ويندي تورنس). اكتشف (دوفال) أول الأمر نبذة من المخرجين الأمريكيين يدعى (روبرت آلتمان) عندما

قابلته لتعرض عليه الأعمال الفنية التي أنتجها صديقها عام ١٩٧٠. انجذب (آلتمان) إلى ملامح (دوفال) غير العادية وطبيعتها الفريدة لانتمائها لأهالي تكساس المعاصرين وأعطاها دوراً في فيلمه "**بروستر ماكلاود**"، وهو فيلم غريب ناسب مواهبها، ثم أصبحت بعدها (دوفال) جزءا دائما من أعمال (آلتمان) وظهرت في "**ماكاب والسيدة ميللر**" و"**لصوص مثلنا**" و"**تاشفيل**" و"**بوفالو بيل والهنود**" و"**ثلاث نساء**".

كان الطفل (داني لويد) يبلغ سن الخامسة والنصف، وهو ابن مهندس سكك حديدية أمريكي. وجرى اختياره ليلعب دور (داني تورنس) من بين عدد كبير من الأطفال استعرضهم كوبريك في شريط تسجيل فيديو يعرض اختبار أدائهم. أرسل كوبريك (ليون فيتالي) وزوجته (كيرستي) إلى شيكاغو ودينفر وسنسيناتي في الولايات المتحدة لإجراء مقابلات مع ٥٠٠٠ طفل وذلك خلال فترة ستة أشهر. اختار كوبريك هذه المدن الثلاث لأنه أراد طفلا ينطق بلهجة قريبة من لهجة (جاك نيكلسون) و(شيلي دوفال). (فيتالي)، الذي أعطي دور (اللورد بيللينغتون) عندما يصبح مسنا في فيلم "**باري ليندون**"، اصبح مساعدا وفيا لكوبريك الذي وضع فيه ثقة كبيرة ثم منحه لقب المساعد الشخصي للمخرج في فيلم "**البريق**". تولى (فيتالي) مهمة القيام بالشؤون الروتينية المزعجة بين كوبريك والممثلين خلال عملية إنتاج "**البريق**". نشر أحد مكاتب (وارنر برذرز) إعلانا في الصحف يدعو الأولياء المهتمين لإرسال صور أبنائهم وملء الاستمارات اللازمة من أجل ظهور الطفل في الفيلم. ثم حدد كوبريك قائمة منتخبة من أصل ١٢٠ فتى اعتقد بأن هيئتهم تناسب الفيلم. لكن كوبريك كان يبحث عن فتى له ملامح متبدلة وأخبر صديقه القديم (الكسندر ووكر) أنه يريد أن تكون عضلات الفتى المطلوب مرتبطة بمراكزه العصبية بشكل مباشر. وسجل لهم أداء تمثيليا ارتجاليا على شرائط فيديو. استعرض كوبريك تلك الشرائط واختار (داني لويد) ابن (جيم وآن لويد) القاطنين في بلدة صغيرة في إيليونويس.

فرضت قوانين توظيف الأطفال في إنجلترا القيود على كوبريك أمام الوصول إلى (داني لويد) بسهولة. كان بإمكان كوبريك أن يبقي (جاك نيكلسون) و(شيلي دوفال) و(سكاتمان كروثرز) في الاستوديو لساعات طويلة ليلتقط لهم كما هائلا من اللقطات، لكن بالنسبة لـــ (داني) لم يجز له القانون الإنجليزي سوى العمل لمدة ٤٥ يوم فقط في السنة وضمن ساعات محدودة وأن لا يتجاوز بقاء الطفل في موقع التصوير الساعة ٤,٣٠ مساء. شكلت هذه الأنظمة عائقا لكوبريك فيما يتعلق بالوقت المخصص لـــ (داني لويد) للوقوف

أمام الكاميرا. لكن هذه الأنظمة لم تشمل بنودها الصارمة ساعات التمرين، لذلك كان كوبريك يجعل (داني) يتدرب لمدة يوم ثم يحضره في اليوم التالي للتصوير. طلب كوبريك صنع دمية تشبه الفتى للمشاهد التي تحمله فيها (ويندي). واتخذ كوبريك قرارا حكيما في أن وضع هذا الطفل الصغير في عهدة (ليون فيتالي)، الذي أولاه جل اهتمامه. كانت مهمة (فيتالي) مراقبة (داني لويد) ومصاحبته أثناء العمل وأن يكون له بمثابة الصديق وصلة الوصل مع المخرج وفريق العاملين بالفيلم.

حصل (سكاتمان كروثرز) على هذا اللقب الشهير عندما تقدم لاختبار تمثيل إذاعي في (دايتون)، أوهايو، عام ١٩٣٢ باسمه الأصلي (بنجامين شيرمان كروثرز). لكن مخرج البرنامج الإذاعي قال لهذا المغني وعازف الطبل والغيتار أنه بحاجة إلى اسم فني مستعار أكثر حيوية. فقال له (كروثرز): "ناديني ' سكاتمان ' لأني أكثر من أغاني الـ (SCAT)(*) ". ثم ألف (سكاتمان) بعدها مئات الأغاني بالإضافة إلى أدائها وأصبح عام ١٩٤٨ أول ممثل أسود يظهر على تلفزيون لوس أنجلوس. وظهر (سكاتمان) في برامج وعروض تلفزيونية كثيرة، منها "**كن ذكيا**" و"**كوجاك**" و"**سانفورد وولده**" و"**ماكميلان وزوجته**" و"آدم ١٢" و"**شيكو والرجل**". وأصبح (كروثرز) ممثلا مشهورا وله شعبية واسعة في عدة أفلام: "**سيدة تردد الأغاني الحزينة**" و"**الشريط الفضي**" و"**الرامي**" و"**الأمل الأبيض الكبير**" و"**مرحى، دولي!**". كما عمل (كروثرز) مع (جاك نيكلسون) في فيلم "**ملك حدائق مارفن**" و"**الثروة**" و"**أحدهم طار فوق عش الوقواق**". اختار كوبريك (كروثرز) ليلعب دور (هالوران)، رئيس الطهاة في الفندق، الذي يتمتع بمقدرة التواصل عن طريق توارد الخواطر .

عودة إلى الولايات المتحدة في صيف ١٩٧٨ حين بدأ (غاريت براون) يتلقى اتصالات هاتفية في الصباح الباكر من كوبريك في إنجلترا يستفسر عن بعض المسائل التقنية وغيرها من المواضيع بالإضافة إلى استثمار خدمات (براون) وجهازه الـ (ستيديكام) للبدء في العمل في شهر كانون الأول. اقتضت خطة كوبريك استئجار جهاز تصوير الـ (ستيديكام) وأن يأتي (براون) إلى إنجلترا لفترة قصيرة كي يدرب الفني الذي سيشغل الـ (ستيديكام) في تصوير فيلم "**البريق**".

(*) (أغاني الـ (SCAT) هي المقاطع اللفظية التي لا معنى لها والتي تصاحب عزف الآلات الموسيقية.) (المترجم)

بدل كوبريك من برنامج تصوير الفيلم وتم إشعار (براون) أن تاريخ المباشرة سيصبح في فصل الربيع. لقد أبهر الـ (ستيديكام) كل من شاهد النتائج العظيمة في فيلم "**روكي**" و"**قاصد المجد**" و"**رجل الماراثون**". إن اختراع (براون) أحدث ثورة في عالم تصوير الأفلام وطريقة استعمال الكاميرا، وسجلت أعماله التي نفذها بواسطة الـ (ستيديكام) في تاريخ الأفلام السينمائية. نال (براون) جائزة "بيرت إيزي الفنية" من الجمعية البريطانية للمصورين السينمائيين وسافر إلى إنجلترا لاستلام الجائزة القيمة بنفسه. وخلال فترة إقامته في بريطانيا عرج لزيارة كوبريك ليعرض عليه النموذج الأولي من طراز الـ (ستيديكام) الجديد الذي يتيح للكاميرا التصوير بارتفاع للعدسة من ١٨ بوصة ولغاية ارتفاع وسط الإنسان. كان كوبريك راضيا تماما بإمكانية التصوير بعدسة منخفضة لأن فيلمه يشمل تصوير فتى صغير وأراد تخفيض مستوى ارتفاع الكاميرا قدر الإمكان. اصطحب كوبريك (براون) في جولة اطلاعية في أرجاء ديكور فندق (أوفرلووك) قبل أشهر قليلة فقط من التاريخ الذي سيبدأ فيه (براون) وجهازه الـ (ستيديكام) بمتابعة (جاك نيكلسون) وباقي الممثلين خلال تصويرهم في الفندق. حين اطلع (غاريت براون) على ديكور (أوفرلووك) الضخم، بما في ذلك المطبخ الذي يشبه الكهف والفتحات التي تصل غرف الفندق مع بعضها لتسهيل حركة الكاميرا، أدرك أن هذه التسهيلات والمرافق ستجعل من أداء الـ (ستيديكام) أكثر فاعلية وستكون النتائج باهرة أكثر من عمله مع المخرجين (هال آشبي) و(جون آفيلدسون) و(جون شليزنغر)، وأخبر كوبريك بأنه يود تشغيل الـ (ستيديكام) بنفسه في فيلم "**البريق**".

بدأ تصوير "**البريق**" عام ١٩٧٨ مباشرة بعد إصدار فيلم "**الاتجاه نحو الجنوب**" الذي لعب فيه (جاك نيكلسون) دور البطولة وإخراج الفيلم أيضا. وكعادة كوبريك التي أصبحت صفة دائمة، لم يزود الصحافة إلا بالنزر اليسير من المعلومات حول مشروعه الجديد، وانطبق الشيء نفسه على شركة (وارنر برذرز) وEMI إيلستري، وهي الاستوديوهات التي سيصور فيها فيلم "**البريق**". وأعلن ناطق بلسان كوبريك: "إن السيد كوبريك علق لافتة 'الرجاء عدم الإزعاج' كما تفعل كل الفنادق الفاخرة." وفي أوائل ١٩٧٨ أحضر كوبريك الجرافات الضخمة إلى الأرض التابعة للاستوديو التي احتوت على ديكور شارع كبير يمثل أراضي أجنبية، مثل أمستردام وسنغافورة، وقامت بهدم هذا الديكور الذي ظل قيد الاستعمال لأغراض التصوير لمدة عشر سنوات. وبدأ فريق إنتاج

كوبريك ببناء الواجهة الخلفية لفندق (أوفرلووك) ومتاهة الحديقة في المكان نفسه، كما حجز كوبريك أربعة قاعات من أصل تسعة يضمها مبنى استوديوهات إيلستري.

كان "**البريق**" أول أفلام كوبريك التي يجري تصويرها بالكامل داخل الاستوديو منذ العمل بفيلم "٢٠٠١". ففيلم "**البرتقالة الآلية**" جرى تصوير معظم مشاهده خارج الاستوديو، أما "**باري ليندون**" صور بالكامل خارج حدود الاستوديو. ولكن حين قلب كوبريك في ذهنه فكرة تصوير فيلم "**البريق**" في الولايات المتحدة، قرر آخر الأمر أني يبني جزءا من الولايات المتحدة داخل بريطانيا العظمى حتى لو اضطره الأمر إلى هدم الديكور الذي عاش طويلا في أراضي استوديوهات إيلستري. إن صيت كوبريك على المستوى العالمي منح مكانة خاصة في استوديو مشهور لأن جميع الاستوديوهات كانت تشعر بالسرور والرضى لمجرد تلقي مكالمة هاتفية من ستانلي كوبريك.

إن إصرار كوبريك على تحقيق الكمال المطلق في أعماله اكتسب سمعة سيئة، لكن (غاريت براون) اضطر إلى تجريب ذلك بنفسه عندما عمل مع هذا المخرج اللحوح في طلباته الكثيرة. ففي اليوم الأول من العمل في المشروع قام (براون) بتنفيذ أكثر من ٣٠ لقطة وشغل جهاز تصويره الـ (ستيديكام) في أرجاء ديكور بهو الفندق الكبير بحركة تشبه الملاحة الجوية. وكان إيقاع عمل (براون) وجهازه الفذ يشبه رشاقة الراقصة ودقة الطيار في قيادة قاذفة القنابل. لقد ارتفعت الحرارة داخل الديكور لتصل إلى ١١٠ درجات مئوية بسبب الأضواء الكثيفة التي بلغ مجموع استطاعتها ٧٠٠,٠٠٠ واط. لقد ابتكر كوبريك و(آلكوت) طريقة لإنتاج ضوء النهار بشكل لا يحاكي ضوء النهار الطبيعي فحسب، وإنما يضاعف شدة نور الشمس أيضا. وتمكن الفنيون من تكييف الهواء في الديكور للتخفيف من وطأة الحرارة الشديدة في الوقت الذي وظف فيه (غاريت براون) كل طاقاته وإمكانياته لتسديد سلاحه السينمائي إلى الهدف المضبوط الذي يشير إليه كوبريك. كتب (براون) الذكي في مقال نشرته مجلة المصور السينمائي الأمريكي: "لقد أدركت على الفور أنه إذا قال كوبريك بأن توجيه العدسة يجب أن يتركز على فتحة الأنف اليسارية لأحدهم فلن يفلح الأمر بتوجيهها إلى فتحة أخرى."

اعتمد كوبريك أسلوب تركيز الصورة في وسط تراكيب الصور مذ كان مصورا فوتوغرافيا في أيامه الأولى. فالصورة التي تأخذ المركز مصدرا لها تسر الناظر إليها وتمثل النظام والتحكم والمنطق والترتيب، وهي صفات متأصلة جميعها في شخصية

كوبريك ونفسيته كفنان. وفي السنوات التي كان يطور فيها كوبريك نفسه كصانع صور، أمضى مئات الساعات يجلس أمام رقعة الشطرنج - التي تعتبر شعار بصري للنظام والترتيب بمربعاتها الأربعة والستين على امتداد ثمانية صفوف مؤلفة من ثمانية قطع تتناوب بين الأبيض والأسود. إن تجسيد رقعة الشطرنج - سواء بشكلها الحقيقي أو الرمزي - تظهر غالبا في أفلام كوبريك. كما أن الدقة في الصورة التي تأخذ المركز مصدرا لها هي سمة مميزة لكل لقطة تقريبا في أفلام ستانلي كوبريك. سرعان ما أعاد (غاريت براون) برمجة نظره للحركة المستمرة كفنان يستعمل الـ (ستيديكام) وتعلم فورا كيف يسدد بالضبط اللقطة الظاهرة في العدسة فقط وليس خلال فتحة البحث عن الصورة كي يرقى إلى النظام الذي يتبعه كوبريك في الترتيب والتوازن في عمله الفوتوغرافي.

أصبحت مطابقة المتطلبات التقنية لشعيرة التسديد في العدسة طريقة عمل كوبريك في أخذ لقطة إضافية وكانت النتيجة أنه طور العمل الفني لهذه الأداة السينمائية الجديدة. ويشرح (براون): "إن الفرصة لأخذ لقطة أخرى بواسطة الستيديكام كانت مجرد مضيعة للوقت وقد أقر كوبريك بذلك في حصيلة المواد الفيلمية الناتجة عن التصوير اليومي وقال أن كل اللقطات كانت متناظرة من حيث الجودة. ثم أدركت بعد فترة أن أربع أو خمس لقطات لنفس المشهد كانت متماثلة من وجهة نظري، أستطيع بعدها التركيز على النقاط الدقيقة للتحكم بهذا الجهاز. وفي الحقيقة تعلمت بهذه الطريقة كيفية التحكم المطلق بالستيديكام وأصبحت بعدها أركز تسديد العدسة بمنتهى السرعة والرشاقة. لقد أعجبتني الفكرة وأعجبني إعادة وتكرار اللقطة ٥٠ أو ٧٠ مرة. كانت هذه فرصتي كي أطور هذه التقنية مع ستانلي."

لم يكن كوبريك راضيا عن جودة الصورة التلفزيونية البعيدة التي تعرض ما يراه جهاز تصوير الـ (ستيديكام)، وكانت النتيجة سلسلة من الاستفسارات التقنية والفلسفية التي توجبت معالجتها. وفي النهاية جرى تصميم جهاز إرسال جديد لتحسين نوعية صورة الفيديو. ثم وضعت الهوائيات خلف كافة جدران الديكور للتخلص من القيود التي تفرضها إشارة الفيديو ومن أجل بث صور الفيديو لاسلكيا إلى أي مكان داخل الديكور. لقد أدرك (براون) أن كلمة "معقول" غير واردة في قاموس كوبريك.

أتاحت نسبة اللقطات المكررة لكوبريك صنع مكتبة كاملة تصنف ردود فعل شخوص فيلمه وأحاسيسهم وعواطفهم وانفعالاتهم. لذا فإن هذه الكمية الكبيرة من اللقطات

جعلت (جاك نيكلسون) و(شيلي دوفال) يتحركان ضمن مجال من الأحاسيس والانفعالات تراوحت بين الإغماء التشنجي والهستيريا. لقد اكتسب كوبريك الطاقة اللازمة لصناعة الأفلام بالطريقة التي يرغبها والتي أعطته بدورها آلاف الخيارات أثناء التصوير إلى أن يوقع إصدار النسخة النهائية المطبوعة من الفيلم لتسليمها لـ (وارنر برذرز) جاهزة للتوزيع.

إن حصيلة يوم العمل عند ستانلي كوبريك قد تكون مشهدا واحدا أو حتى لقطة واحدة فقط، والسبب يعود إلى الاختبارات المكثفة حول الإضاءة قبل أن يباشر كوبريك التصوير لأنه لا يبدأ العمل على أساس فكرة مخططة مسبقا وإنما من خلال بحثه عنها في سلسلة من الخطوات المنهجية والاستفسارات قبل تصوير اللقطة.

اضطر (غاريت براون) إلى تصوير العديد من اللقطات في حالة الوقوف أو السير أو الجري تلبية لأسلوب كوبريك واعتماده على اللقطات الطويلة المستمرة. كانت كاميرا الاستوديو تعمل بإدارة المصورين (مايك مايسون) و(هارولد باين) اللذان طورا سلسلة من الوضعيات لحمل جهاز تصوير الـ (ستيديكام) على عجلات. حاول الرجلان أول الأمر وضع الـ (ستيديكام) على مزلجة معدلة لتسهيل حركة الجهاز وتحقيق الدقة أثناء التصوير، لكن المحاولة لم تفلح ثم وجدا حلا ناجحا باستعمال النموذج الأولي لكرسي متحرك بعجلات طراز (رون فورد) الذي جرى تصميمه بالأصل بناء على طلب كوبريك لأغراض التصوير. لقد أتاح هذا الكرسي المتحرك لـ (غاريت براون) ركوب هذا الكرسي، الذي يشبه عربة بدون محرك في آلية حركته، بدلا من حمل جهاز تصوير الـ (ستيديكام) والجري به في أرجاء ديكور الفندق، ويدفع العمال بالكرسي الذي يجلس عليه (براون) مع جهازه مما سهل عبوره أيضا بين الفتحات المصممة للتنقل بين ديكور الغرف. كان جهاز تصوير الـ (ستيديكام) عملا هندسيا رائعا يسهل حمله باليد. ولكن عندما اكتشف (غاريت براون) أن الممثل الصغير (داني لويد) يستعمل هذا الجهاز كأرجوحة ربط الـ (ستيديكام) بكاميرا (آريفليكس BL) ليزيد وزنها عن وزن الفتى الصغير.

كان حضور (غاريت براون) في الاستوديو مع اختراعه لافتا للنظر. كان (براون) طويل القامة وحلو الشمائل وجاداً في العمل، علاوة على احترامه وتقديره الكبيرين لستانلي كوبريك. لقد امتلك (براون) المهارة والبراعة كي يضع عدسته في المكان المضبوط الذي يريده ستانلي كوبريك واستطاع أن يحقق ذلك حتى أثناء السير عبر ديكور الفندق أو

الجري أو الانسياب حتى أنه كان في بعض الأحيان يبدو وكأنه يطير في أرجاء المكان. كان (براون) مسرورا لأن اختراعه الفوتوغرافي لبى متطلبات كوبريك والوسيط السينمائي الذي يتعامل معه.

أوعز كوبريك بصناعة ممر خاص من الخشب الرقائقي المضغوط بطول ٣٠٠ قدم كي يسير فوقه الكرسي المتحرك الذي يحمل الكاميرا. وقد أعيد بناء هذا الممر ثلاث مرات ليصبح مستويا وأملسا بما فيه الكفاية بناء على طلب كوبريك. كان (براون) يهوى الكمال في العمل مثل كوبريك ويكرر اللقطات من تلقاء نفسه ومع ذلك كان كوبريك انتقاديا ولا يشعر بالرضى حتى يكرر اللقطة نفسها عشرين مرة أو أكثر ليعكس بذلك فلسفته في تصوير الحد الأقصى من اللقطات وصولاً إلى أفضل النتائج.

إن المشهد الذي تتابع فيه الكاميرا (ويندي) وهي تصعد الدرج تتقدمها الكاميرا لترى عندها (ويندي) شبحين يمارسان الجنس أصبح من المشاهد المفضلة لدى (غاريت براون)، لاسيما أنه اضطر لتكرار التصوير ٣٦ مرة.

لم تبدأ عملية المونتاج في فيلم "**البريق**" حتى انتهى تصويره بالكامل على العكس من أفلام كوبريك السابقة حيث كان يباشر بالمونتاج خلال عملية التصوير. أتاح هذا الأسلوب للمخرج فرصة لمشاهدة ما يمكن إضافته أو إعادة تصويره. قدر كوبريك أنه لن يكون بحاجة لأكثر من لقطتين أو ثلاث كي تتماشى مع معاييره في الحصول على الكمال، لاسيما أنه لن يفارق العمل في مرحلة ما بعد الإنتاج. وزع كوبريك تركيزه أثناء تصوير الفيلم بين اللقطات التي يصورها جهاز الـــ (ستيديكام) وأداء الممثلين، ودقة تحديد المكان الذي يضبط فيه (غاريت براون) الصورة. لكن كوبريك اعترف لـــ (براون) لاحقا أن أداء الممثلين كان العامل الحاسم في اختيار اللقطة خلال المونتاج النهائي، علاوة على إلحاحه في تحقيق أعلى مستوى من الناحية التقنية.

إن المشاهد العادي لفيلم "**البريق**" قد يظن بأن الـــ (ستيديكام) قد استخدم حصرا في اللقطات المذهلة أثناء متابعة (داني) فيما يقود دراجته ذات العجلات الثلاث عبر قاعات فندق (أوفرلووك) من جهة، ولتصوير حركة القوة الخفية المتواجدة في سائر أنحاء المتاهة من جهة أخرى. تعلم (غاريت براون) بفضل الحذاقة التقنية التي يتمتع بها كوبريك أن حركة جهاز تصوير الـــ (ستيديكام) يجب أن تكون متوازنة كي يتمكن من تصوير الأماكن الصعبة التي لا تستطيع الكاميرا العادية الوصول إليها، كما يمكن استعمال الـــ (ستيديكام)

في اللقطات الساكنة أيضا. لقد أدرك (براون)، باعتباره تلميذاً في عالم السينما، أن المخرجين يبحثون دوما عن الطرق والأساليب التي تحرر الكاميرا من قيود الحركة، لذلك أحدث اختراع جهاز تصوير الـــ (ستيديكام) على يد (غاريت براون) ثورة فعلية في عالم التصوير السينمائي حيث أتاح للمصور فرصة إيصال العدسة لكل الأمكنة الصعبة. استوعب كوبريك خصائص الـــ (ستيديكام) ووظف لقطات هذا الجهاز لتصوير بداية أو نهاية المشاهد في "**البريق**"، بينما اعتمد على الكاميرا التقليدية لتصوير باقي أجزاء الفيلم.

استعمل (براون) عدسة (كوك ١٨ ملم) مما سمح لجهاز تصوير الـــ (ستيديكام) المرور بمحاذاة الجدران والأبواب بمسافة بوصة واحدة. إن استعمال العدسة ذات الزاوية الواسعة وحركة الـــ (ستيديكام) التي لا حدود لها شكل تحديا صعبا لموضوع الإضاءة. لكن (جون آلكوت) كان صبورا في حل أية مشكلة تسببها هذه الكاميرا التي يمكن أن تتواجد في أي مكان وكل مكان، وقام (آلكوت) بتصميم إضاءة لا ظلال لها وبنفس الوقت لا تتعارض مع الناحية الحسية للمشهد.

تابع (غاريت براون) بكاميرته (شيلي دوفال) و(آن جاكسون) أثناء سيرهما في الردهة إلى أن وصلتا إلى غرفة الجلوس، ثم ثبت الكاميرا عندما جلست المرأتان على الكنبة تناقشان حالة (داني) في حوار يبلغ طوله نصف صفحة تقريبا. قام (غاريت براون) بالمناورة، كما يفعل بطل سباق السيارات الشهير (ماريو آندريتي)، عندما صور ديكور المطبخ الذي يشبه الكهف في تجاويفه والطاولات تملؤ معظم مساحاته، لم تواجه براعة (براون) وكاميرته الـــ (ستيديكام) صعوبة تذكر في الالتفاف السريع عند المنعطفات والزوايا الموجودة في ديكور المطبخ. إن سرعة حركة الكاميرا في هذا المشهد كانت تشبه سباق السيارات وجعلتها مخفية عن الأنظار بينما تتركز عين المتفرج على المشهد. لقد استطاعت كاميرا (غاريت براون) أن تتسلل باب الشقة التي تقيم فيها عائلة (تورنس) وسط الفندق وأن تصعد وتهبط درجات السلم كما أدت وظيفة عرض حالة (جاك) و(داني) عندما دخلا غرفة الشر التي تحمل الرقم ٢٣٧.

إن مشاهد المطبخ والمتاهة أتاحت لـــ (براون) الفرصة كي يصقل تناظره في قيادة سيارات السباق، خصوصا أنه كان دوما يتبع الطريق الأقصر كي يحقق ديناميكية المشهد الذي يرغب به كوبريك. وشرح (براون) ذلك بقوله: "لم تتمكن الكاميرا من موازاة ما تفعله سيارة السباق تماما عند الزوايا الحرجة لأن هذا سيسبب طمس معالم

صورة الممثل على الشاشة مع الخلفية، لذلك كنت أنقل العدسة بطريقة أتفادى فيها الوقوع في هذا المطب البصري."

وضع (براون) جهاز قياس للتوازن على الـ (ستيديكام) أثناء التصوير في المتاهة حتى يبقي العدسة في وضعية متوازنة ويتجنب التشوه الذي يحدث عادة في الصورة جراء استعمال عدسة الزاوية العريضة. دخل كوبريك وفريق الإنتاج إلى ديكور فندق (أوفرلووك) في شهر أيار ١٩٧٨ وشغلوا المكان لغاية نيسان ١٩٧٩ وهذا ما دفع باستوديوهات إيلستري إلى اختلاق الأعذار الواهية للمخرج (دينو دو لورينتي) الذي أراد تصوير فيلمه "**فلاش غوردون**" في نفس الاستوديو، وقدمت إيلستري نفس الأعذار أيضا لـ (جورج لوكاس) من أجل تصوير فيلمه "**الإمبراطورية ترد الهجوم**"، وهو الجزء الثاني من ثلاثية (لوكاس) "**حرب النجوم**".

واظب كوبريك في تحفظه المعتاد مع العديد من الممثلين الذين اهتم بهم. فقد أراد من (آن جاكسون) أن تلعب دور الطبيبة التي تأتي لمنزل (تورنس) لتفحص (داني) بعد أن شاهد الحلقة الأولى من الرؤى التي تعطيه لمحة عن الماضي المرعب لفندق (أوفرلووك).

اتصل كوبريك بـ (آن جاكسون) هاتفيا وأخبرها بالدور بشكل عام دون التعرض للتفاصيل. وتذكر الممثلة المسرحية والسينمائية (آن جاكسون) المتزوجة من (إيلي والاش): "بعد أن أنهينا حديثنا قلت له 'سيد كوبريك أرجو أن لا يكون الدور الذي تتحدث عنه له علاقة بجريمة قتل في حوض الاستحمام لأني لا أتحمل فكرة طعني بالسكين ولا أرغب أن أموت قتلا.' لكن ستانلي لم يضحك لكلماتي وإنما علق باقتضاب 'أوه .. لاشيء من هذا القبيل.' إن فيلم **البرتقالة الآلية** سبب لي الرعب حتى في وضح النهار، لذلك قلت له ثانية 'أرجوك لا أريد أن يتضمن دوري عملية قتلي في حوض الاستحمام وإذا كنت ستستأجرني لأداء هذا الدور فسأعاني من الكوابيس.'"

قال كوبريك لـ (جاكسون) بعد ذلك أنه يريدها لتلعب دور طبيبة وأرسل لها نسخة عن رواية (ستيفن كينغ)، ثم أجرى مكتبه الترتيبات اللازمة لإحضارها إلى لندن جوا. كان الانطباع الأولي لـ (آن جاكسون) أن ستانلي كوبريك لا يبدو كمخرج نموذجي. وتذكر (جاكسون): "كان يلبس سترة قصيرة كالتي يرتديها الفتيان في شرق نيويورك عندما كنا نمر في تلك المنطقة أيام الطفولة، وأقصد بذلك أن لباسه لم يكن يبدو لباس شخص بالغ، وبالطبع لم تكن ثياباً من النوعية الفاخرة. بدا لي وكأنه شخص مشغول جدا بأشياء كثيرة

في ذهنه ولم يكن تواصله مع الناس سهلا. كما كان يؤكد على طريقة لباسي في الفيلم. في الحقيقة لم أفهم كيف يريد ستانلي أن تبدو شخصية الطبيبة في الفيلم ربما لأنه لم يعرف ذلك حتى شاهد بعينه تلك الشخصية التي ابتدعها."

أجرى كوبريك دراسة حول نوع اللباس الذي ترتديه فئة معينة من أهالي كولورادو. وأرسل (جاكسون) إلى أسواق لندن مع أحد موظفي الإنتاج لاستكشاف الزي الذي يرتديه الأطباء عند زيارة المرضى في منازلهم. وتذكر (آن جاكسون): "ذهبنا للتسوق عدة مرات وكان الموظفون يعرضون على ستانلي أنواع الثياب، ثم أحضروا لي تنورة ذات ثنايا من كل الجهات وسترة تشبه زي الأطباء. لكنه قال 'لا .. لا ..' كان يردد كلمة 'لا' للتعبير عن كل شيء. ثم دخلت عليه ذات مرة ألبس جاكيتاً وبنطالاً كنت قد ارتديتهما لأقي نفسي من البرد خلال سفري بالطائرة إلى لندن. ثم ارتديت هذا اللباس مرة ثانية في لندن عندما كان الطقس ممطرا. فقال ستانلي 'هكذا أريدها أن تظهر في الفيلم. هذه هي الثياب المطلوبة' لكني أظن أنه رآني ألبس الثياب نفسها من قبل لأني لم أحضر معي كمية كبيرة من الملابس إلى لندن فلم أعرف أن إقامتي ستطول في إنجلترا، ولم يعلق حينها بشيء."

"بدأ ستانلي يعلمني كيف أتصرف كالأطباء واستدعى طبيبا إلى الاستوديو لهذا الغرض. وفي إحدى العطل الأسبوعية، طلب مني ستانلي العودة إلى الفندق ومعي السماعات الطبية، فقلت له 'لا أعرف ما هو قصدك، وكيف سأفحص الناس بهذه الأداة؟' فقال 'اقرعي جرس الفندق واطلبي حضور موظف الفندق وجربي عليه سماعة الطبيب.' وبالفعل هذا ما حدث. كنت أقوم بأي شيء يطلبه مني ستانلي وكأني منومة مغناطيسيا."

أرادت (جاكسون) أن تعرف فيما إذا كانت ستلعب دور طبيبة أطفال أم اختصاصية نفسانية. وتذكر (جاكسون): "سألت ستانلي 'ما هو مدى معرفتها بالموضوع؟ وهل هي طبيبة جيدة من كولورادو؟ هل لديها اطلاع على الموضوع؟' .. لكنه نظر إلي وقال 'أنت أخبريني ..!'"

وفي نهاية العطلة الأسبوعية تمرنت (آن جاكسون) على المشهد حيث تجلس مع (ويندي تورنس) وتشرح بأن القصة التي رواها (داني) ليست سوى مجرد تجربة طفولية عادية. ثم تعلم الطبيبة بأن (جاك) يعاني إدمان المشروبات الكحولية وأنه ذات مرة أصاب ساعد الطفل بالأذى. كان سيجري تصوير هذا المشهد أولا ولكن في الفيلم يتبع هذا المشهد

فحص الطبيبة لـ (داني) وحديثها معه حول التجربة التي مر بها في الحمام. كان هذا المشهد في السيناريو عبارة عن بضعة سطور من الحوار مع تلميح عن دوافع شخصية (داني). بدأ التصوير وكرر كوبريك لقطات المشهد عدة مرات دون أن يذكر شيئاً لـ (آن جاكسون). كان يطلب إعادة اللقطة ثم مشاهدتها بواسطة الفيديو.

وتذكر (جاكسون): "قمنا بتصوير اللقطة ثم طلب ستانلي إعادتها. نفذنا اللقطة مجددا وطلب ستانلي إعادتها ثانية. وفي المرة الثالثة أو الرابعة بدأت أفقد أعصابي لأني جربت أشياء مختلفة في الأداء كل مرة. ولم أعرف ماذا يريد ستانلي مع أني أعتقد أن أول تصوير للمشهد كان الأفضل. فكررت سؤالي 'ما هو مدى اطلاع هذه الشخصية على الموضوع؟' فنظر إلي وقال 'لماذا تطرحي أسئلة كثيرة؟' جوابه لم يرض فضولي وتابعنا العمل. طلب ستانلي إعادة تصوير المشهد المرة تلو الأخرى. فقلت له آخر الأمر بنبرة حادة 'أرجوك أخبرني إذا كان هناك خطأ معين نرتكبه أثناء أداء المشهد أو إذا كان هناك شيء تشعر بأنه غير وارد في الأداء. ماذا تريد بالضبط يا ستانلي؟ .. أخبرني كيف أقوم بأداء مختلف. ما هو الشيء الذي نفعله ولا يرضيك؟' فنظر إلي بطريقة شعرت أني تلميذة صغيرة في المدرسة ارتكبت خطأ ما. لم أفهم سبب تكرار اللقطة مع أني أعتقد أن المرة الأولى التي صورنا فيها المشهد كانت ناجحة وجيدة. فحدثت نفسي 'إذا تابعت على هذا المنوال ولم أؤدي الشيء الذي يريده ستانلي بعد تكرار هذه اللقطة مرات عديدة فربما سيطردني من مشروع الفيلم.' بعد إعادة اللقطة مرات عديدة بدأت أقوم بحركات تثير الشكوك وبدأت أستمع إلى شيلي وكأني لا أفقه شيء مما تقول. أصبح الجو متوترا بسبب تكرار المشهد. ثم توقفنا لاستراحة الغداء. فقالت لي شيلي دوفال 'لا تقلقي يا آني! إنه يفعل هذا الشيء مع الجميع.' ثم أعطتني كتابا بعنوان 'لا تقل نعم عندما تريد أن تقول لا'. ناولتني الكتاب وطلبت مني قراءته. لقد أحببت العمل مع شيلي لأنها كانت في غاية اللطف وممثلة موهوبة جدا."

"بعد انتهاء استراحة الغداء، عدنا لتصوير نفس المشهد. وفي الحقيقة لا أذكر بالضبط عدد المرات التي كررنا فيها التصوير، إلا أنه استخدم تصوير المشهد الذي نفذناه في المرة الأولى في النسخة المكتملة من الفيلم. كنت واثقة من أدائي في المرة الأولى. لعل السبب أني كنت أحاول أن أصحح من أدائي في اللقطات المكررة، مع أني لا أعرف ما هو الشيء الذي أقوم بتصحيحه. وفي المشاهد التالية التي ظهرت فيها لم يضطر ستانلي

إلى إعادة التصوير سوى مرة أو اثنتين. لقد أصبح بعدها لطيفا معي وحاول مساعدتي. عندما شرعت أنفذ المشهد مع داني لويد كان الهدف دائما هو مراضاة الطفل وكسب مودته. لكن ستانلي لم يرغب بهذا الأسلوب وإنما أرادني أن أتعامل مع الطفل بشكل رسمي. كانت ملاحظته مفيدة لي. لقد أحببت فكرة ستانلي عندما أرسلني إلى الفندق ومعي السماعة الطبية. وراقبت أيضا بكل انتباه طريقة عمل ذلك الطبيب الذي استدعاه ستانلي للاستوديو بهدف إطلاعي على سلوك الأطباء. وبالفعل تصرف الطبيب بنفس الطريقة التي يفكر فيها كوبريك، أي أنه كان طبيبا جيدا وقام بعمله على أحسن وجه دون أن يظهر مودة واضحة أثناء ممارسة المهنة، مع أن معاملة معظم أطباء الأطفال كانت رائعة مع أولادي، لكن ستانلي لم يرغب بهذا الأسلوب."

عندما غادرت (آن جاكسون) الاستوديو في اليوم الأول والتقت في طريقها بـــ (باري نيلسون)، الذي تعرفه في نيويورك، طلبت منه الاتصال بها عندما ينتهي عمله في يوم التصوير الأول. وتذكر (جاكسون): "أردت تحذيره حول طريقة العمل وقلت له 'باري .. اتصل بي.' فلم يعلق بكلمة واحدة وإنما نظر إلي فقط. حين اتصل بي كان يعرف السبب وراء ذلك. سألته 'كم عدد اللقطات التي كررتها؟' فانفجر ضاحكا وقال 'أعتقد حوالي ٣٥ مرة. لكن في حالتك أنت يجب أن تظهري في مشهد كامل بينما يقتضي دوري التفوه بعبارة واحدة فقط: مرحى .. جاك! ثم كررتها بطرق مختلفة.' فسألته عن رد فعل ستانلي. فأجاب باري 'قال لي أن طريقتي كانت تشبه أولئك الناس الذين يصيحون في المهرجانات.'"

كان تصوير المشهد الذي تفحص فيه الطبيبة (داني) وتتحدث إليه سريعا جدا. وتذكر (جاكسون): "لقد نفذ تصوير المشهد بسرعة مذهلة. ففي هذه المرحلة كانت الشخصية قد اكتملت. ولم يكرر كوبريك اللقطة سوى مرة أو اثنتين لأن داني كان طفلا والتأكيد في الأداء هو المحافظة على عفويته، كما أنه لا يستطيع العمل لساعات طويلة. أعتقد أن ستانلي أراد تصوير المشهد أولا مع شيلي كي تتبلور شخصية الطفل أمام الجمهور ثم طلب مني العمل مع داني لويد."

استغرق تصوير المشهدين الذين ظهرت فيهما (آن جاكسون) أسبوعين أو ثلاثة. وتذكر (جاكسون) عن ذلك: "لقد كان ستانلي موسوسا يشدد على التدقيق في التفاصيل أكثر من أي مخرج عملت معه في حياتي. ومع ذلك فأنا شديدة الإعجاب به حتى الآن. وأقصد

أنه بعد مشقة التصوير في ذلك المشهد كنت أفكر أنه إذا طلب مني العمل معه في فيلم آخر سأوافق على الفور. إن ستانلي ليس مستبداً وإنما هادئ. إنه يثير الرهبة بسبب موهبته الفذة فقط. والحقيقة أن المرء عندما يشاهد أفلامه يشعر بأنها غنية لدرجة يعتقد فيها المتفرج بأن كوبريك ثرثار وغير متحفظ في حديثه، والعكس صحيح تماما."

اعتاد كوبريك بالتدريج على عادات البريطانيين وخصوصا استراحات الطعام الضرورية لطاقم العاملين البريطانيين. ولكن بما أنه بدأ كصانع أفلام مستقل يجوب شوارع نيويورك فقد اعتاد العمل لساعات طويلة مع نماذج من الممثلين غريبي الأطوار ممن يولون أهمية كبيرة لتناول وجبات الطعام والنوم. كان أفراد الطاقم البريطاني يتناولون وجبات شرائح لحم الخنزير ويحتسون الشاي بشكل منتظم في أوقات استراحة الغداء. ولكن جرى افتتاح مطعم (ماكدونالد) للسندويش بالقرب من الاستوديو وأخذت استراحات المساء تضم سندويش الهمبرغر الأمريكي، وكان ذلك مخالفة لعادات الطعام بالنسبة للطاقم البريطاني.

وفي سابقة خالف فيها كوبريك الإجراءات الأمنية المشددة التي فرضها على نفسه وأفراد عائلته، سمح لابنته الصغرى (فيفيان) أن تسجل فيلما وثائقيا عن صنع فيلم "**البريق**" وقامت محطة BBC ببث هذا الفيلم التسجيلي الذي كان فرصة نادرة لرؤية كوبريك أثناء العمل، لاسيما أنه لم يسمح طوال مهنته السينمائية إلا بتصويره بواسطة الكاميرات الثابتة. وهذه الصور التي التقطت له عبر السنين الطويلة تسجل تركيزه الحاد ونظرته الأسطورية الثاقبة ومظهره الأشعث. والصور التي التقطت لكوبريك أثناء العمل في الاستوديو تبين أسلوبه المباشر وقيادته للكاميرا وحضوره القوي في موقع التصوير. يظهر الفيلم التسجيلي الذي أعدته (فيفيان كوبريك) عن والدها المخرج أثناء العمل كوبريك كإنسان هادئ ولكن حاد في نفس الوقت. فالصورة المعروفة عن كوبريك أنه دوما على حافة نفاد الصبر مع أولئك الذين لا يتحملون سلوكه، ويندمج مع الآخرين الذين يشعر بالتوافق والانسجام معهم. إن توجيهاته واقتراحاته هي ببساطة مجرد كلمات عملية. أما اللباس الذي ارتداه أثناء صنع فيلم "**البريق**" كان بشكل عام سترة شتوية واسعة لها قلنسوة وأحيانا كان يلبس جاكيتاً أزرق فضفاضاً. لقد نمت لحية كوبريك وتفرعت وتدلت في كل الاتجاهات لكنها غالبا كانت تعود لتأخذ شكلا مقبولا عندما يشدها بدون وعي وكأنه يمشطها أثناء الاستغراق في التفكير. كما زاد وزنه بعض الأرطال وأصبح مكتنزا قياسا مع وزنه وحجمه المتوسط في السابق. ومع ذلك كان حضور ستانلي كوبريك أمام الممثلين والعاملين في ديكور فندق (أوفرلووك) قوياً

وذا رهبة. لكن طبيعة كوبريك ما انفكت تظهر بوضوح على أنه إنسان خجول وحاد في نفس الوقت ويرسم ابتسامة عريضة على وجهه دائما عندما ينظر خلال عدسة الكاميرا. أصبحت قمة رأس كوبريك صلعاء تقريبا تحيط بها خصلات خفيفة من الشعر الأشعث. أما نظاراته الفاخرة التي تشبه نظارات الطيارين فغالبا محمولة بيده أثناء التركيز لمعاينة وتشكيل إحدى اللقطات.

إن أسلوب كوبريك في إعادة تصوير اللقطة المرة تلو الأخرى وصل ذروته مع (سكاتمان كروثرز) البالغ من العمر ٦٩ سنة. فإحدى اللقطات الواردة في المشهد الذي تدور أحداثه في المطبخ بين (داني) و(هالوران) وهما يناقشان الرؤيا جرى إعادتها ١٤٨ مرة. وكان تصوير اللقطة بوضعية واحدة للكاميرا ولا تتطلب تغطية فوتوغرافية مكثفة أو زوايا تصويرية كباقي اللقطات في نفس المشهد. وبلغت فترة هذه اللقطة المكررة لوحدها سبع دقائق فقط، والغريب أن كوبريك استخرج مادة فيلمية مطبوعة عن الـ ١٤٨ لقطة المكررة. عادة يقوم المخرجون بطبع اللقطات التي يعتبرونها ناجحة ويتركون باقي اللقطات المكررة محفوظة في النيجاتيف فقط. لكن كوبريك كان يريد أن يرى بعينه كل تركيبة صورة بحثا عن اللحظة الحساسة التي تتجسد في الصورة، وهذا ما جعل عمله الإخراجي مميزا عن غيره. لقد علمته السنين الطويلة حين كان يرتاد دور السينما أن اللحظات السحرية في الفيلم لا تأتي بسهولة وإنما تكون في اجتماع عمل الكاميرا والتمثيل والديكور والمحتوى والأسلوب كي تكون النتيجة سحرا سينمائيا.

قام كوبريك دون كلل أو ملل بإعادة تصوير ٤٠ لقطة في المشهد الذي يضرب فيه (جاك تورنس) العجوز (هالوران) بالفأس. وبعد أن كرر (جاك نيكلسون) تسديد ضربة الفأس لـ (سكاتمان) المسن والمنهك ٤٠ مرة، طلب (نيكلسون) من كوبريك أن يتوقف عن الاستمرار في تكرار اللقطة. كان كوبريك معتادا على رؤية النتائج أكثر من اهتمامه بالحاجات الإنسانية للممثلين. كان (نيكلسون) في قمة إمكانياته الإبداعية ويكن احتراما كبيرا لكوبريك. وبما أن (نيكلسون) نفسه مخرج فقد قدر رؤية ومفهوم كوبريك تقديرا كبيرا وكان دوما على أتم الاستعداد لإعادة تصوير اللقطة طالما أن كوبريك قادر على الاستمرار بذلك. وفي نفس الوقت، شعر كوبريك بأن (نيكلسون) كان يزدهر بانغماسه في مساحات جديدة ويشجعه على اكتشاف الألوان في كل شيء يدعو إليه المشهد. ومع ذلك شعر (نيكلسون) أنه مضطر للتدخل نيابة عن (كروثرز) مطالباً وقف العمل شفقة عليه.

كانت عملية صنع فيلم "**البريق**" بمثابة تجربة عاطفية لـــ (سكاتمان كروثرز). عندما سألته (فيفيان) ضمن فيلمها التسجيلي عن تجربته في التمثيل مع (داني لويد)، انفجر (كروثرز) بالبكاء، ثم قال: "كان طفلا جميلا مثل ولدي. وهذه الدموع إنما تعبر عن الفرحة وإني أشكر الله أني كنت هنا قادراً على العمل مع أشخاص رائعين وجميلين، لن أنسى ذلك ما حييت."

المشهد الذي يظهر فيه (نيكلسون) مع (جو تيركل)، الذي يلعب دور (لويد) ساقي البار الشبح، أعيد تصويره ٣٦ مرة. وقال كوبريك: "إن أداء جاك في هذا المشهد معقد بشكل يفوق التصور لأنه يجب أن يظهر تغييرات مفاجئة في طريقة تفكيره ومزاجه. وفي الحقيقة أن هذا المشهد صعب لأن سيل العواطف فيه متقلب ومتبدل جدا ويتطلب تغييرات سريعة وحادة وتركيزاً عظيماً لإبقاء الأمور حادة في العرض وموجزة قدر الإمكان. وقد سجل جاك في هذا المشهد بالتحديد أفضل أدائه في اللقطة قرب النهائية."

كان (نيكلسون) معجبا بالأزمة العائلية التي تمر بها عائلة (تورنس). بالنسبة لـــ (ستيفن كينغ) شكلت هذه الأزمة الخلفية اللازمة للإثارة في فندق تسكنه الأشباح. أما بالنسبة لكوبريك و(نيكلسون) فإن شياطين (جاك تورنس) والغضب الذي يصبه على عائلته هو الذي يشكل الرعب الحقيقي في الفيلم. كما أن (نيكلسون) لم يكن غريبا عن الشخصيات المريضة بما أنه لعب دور شخصية (راندال آر. ماكمورفي) في "**أحدهم طار فوق عش الوقواق**"، وهذا ما جعله ينجذب إلى حالة الاضطراب العقلي التي تختل فيها صلة (تورنس) بالواقع. وقال (نيكلسون) في إحدى المقابلات: "إن الرواية تبدأ بهذه الحميمية ثم قمت أنا بتفجيرها. إن أداء الدور بالغ الصعوبة ويتطلب الكثير من البراعة. إذا طلبت من الإنسان المعتدل السير في قاعة طولها ٣٠ ذراعا، فإنه سيتململ بعد أن يخطو ١٠ ياردات فقط محتاراً إلام يوجه النظر، على العكس من الممثل الذي ينبغي أن يملأ هذا الفراغ وأن يجد مكاناً ما يندمج فيه الأسلوب مع الواقع وكأن الأمر يشبه كناية رمزية."

جرى اختيار الممثل (توني بيرتون) ليلعب دور (لاري ديركن)، صاحب ورشة تصليح سيارات في كولورادو يقوم بتزويد (هالوران) بالزحافة الثلجية الآلية كي يستطيع الوصول لفندق (أوفرلووك) خلال عاصفة ثلجية شديدة، وذلك في ذروة فيلم "**البريق**". ويقول (توني بيرتون): "إن أول فيلم سينمائي عملت به كان '**هجوم على الضاحية ١٣**' من إخراج جون كاربنتر." ظهر (بيرتون) في أفلام لا تنسى مثل سلسلة أفلام "**روكي**"

و"بينغو لونغ يرحل مع فرقة كل النجوم وملوك الدراجات" و"خطوات داخلية" والمسلسل التلفزيوني الشهير "منزل فرانك". ويضيف (بيرتون): "كان فيلم "**هجوم على الضاحية ١٣**" في ذلك الوقت يعرض في أحد مسارح لندن لسنوات عديدة ليصبح ضمن أفلام لها فئة معينة من المعجبين. شاهد ستانلي هذا الفيلم وأعجب به واعتبر الفيلم واحدا من أفلام الكاوبوي حيث قاموا بتطويق العربة ومهاجمة المستوطنين الراكبين فيها. وقد أعجبه أدائي وهكذا عرض علي العمل في فيلم "**البريق**". لم أضطر إلى قراءة الرواية أو السيناريو لأن عقدي كان لمدة أسبوع واحد ولا أظهر سوى في مشهدين قصيرين في الفيلم. لكني بقيت في المشروع لمدة ستة أسابيع لأني كنت ألعب الشطرنج مع ستانلي."

وصل (بيرتون) إلى لندن عندما أوشك إنتاج "**البريق**" على نهايته في الوقت الذي أمضى فيه كوبريك وباقي الممثلين والعاملين حوالي سنة كاملة. أما سبب وصول (بيرتون) متأخرا عن الجميع لأنه سيظهر في مشهدين قصيرين فقط بشخصية (لاري ديركن). ويذكر (بيرتون): "لم أعمل لدى وصولي للاستوديو في اليوم الأول، فأخرجت رقعة الشطرنج من حقيبتي وصففت قطع الشطرنج وبدأت ألعب ضد نفسي. كان ذلك مفاجأة سارة لستانلي. وانتهى الأمر أننا لعبنا معا لأيام طويلة. وأذكر أني وصلت في اليوم الأول بعد استراحة الغداء ثم قضيت باقي اليوم ألعب الشطرنج مع ستانلي. إن انشغال ستانلي بلعبة الشطرنج في ذلك اليوم جعلته ينسى استئناف التصوير. وبقينا نلعب الشطرنج حتى انقضى يوم العمل بأكمله. بعد ذلك حاول الجميع منعي من دخول الاستوديو لأني سأشغل ستانلي بلعب الشطرنج وبالتالي سيتعطل الجميع عن العمل."

"كان ستانلي أفضل مني في لعب الشطرنج لكني كنت جيدا بما فيه الكفاية كي أجعله يقاوم ويشعر بمتعة اللعبة. لقد تغلبت عليه في المرة الأولى أو الثانية حسبما أذكر. لكن لم أفز بعدها بأية لعبة معه. لقد كانت كل المباريات التي خضناها معا في الشطرنج مثيرة. إنه مولع بهذه اللعبة ولم يكن حوله من يجيد لعب الشطرنج باستثنائي أنا. ستانلي لاعب شطرنج ماهر. كان يحدثني عن جولاته مع بوبي فيشر وغيره في نيويورك. اعتاد ستانلي لعب الشطرنج واقفا، وهذا يعني أنه لا يندمج باللعبة فكريا فحسب وإنما على المستوى الجسدي أيضا. كان الشطرنج بالنسبة له كالرياضة. فسيكولوجية جسده كانت تتبدل وفقا لمجريات اللعب ثم يزداد حماسه بازدياد المنافسة في اللعب. بالطبع لم يجرؤ أحد على مقاطعته."

"يلعب ستانلي الشطرنج بالطريقة الكلاسيكية والتقليدية. يجب عليك أن تعرف كيف تبدأ النقلات الأولى لأنه لا يتوقع الهدف من وراء تلك الحركات الابتدائية مع أنه يعرف كافة النقلات الواردة في كتب ومراجع الشطرنج، مثل نقلات الصقلي واللوبز واللارسون لكنه كان مولعا بنقلة 'هندي الشاه'. كنت أقاومه بنفس الأسلوب لذلك كانت مبارياتنا مثيرة. لم يحب ستانلي تبديل قطع الشطرنج عندما تسنح له الفرصة لأنه يرغب أن تظل رقعة الشطرنج مليئة بالاحتمالات والتوتر أثناء اللعب. إن ستانلي ينتظر الخصم كي يرتكب خطأ واحد لينقض عليه."

أرسل كوبريك المصورين الاستكشافيين لتصوير ورشة تصليح سيارات حقيقية في المنطقة الشمالية الغربية من أجل المشهد الذي سيظهر فيه (لاري ديركن). تم استخدام هذه الصور لبناء نسخة مطابقة عن الشكل الخارجي للورشة على الأرض التابعة للاستوديو، وقد جرى بناء القسم الداخلي من هذه الورشة ضمن إحدى قاعات الاستوديو الداخلية. وجرى استعمال الآليات الثلجية كي يبدو منظر (توني بيرتون) يقف خارج الورشة أثناء العاصفة الثلجية العنيفة حقيقيا.

استمر كوبريك يعمل بنفس الطريقة التي يتبعها معظم الأحيان، حيث لجأ لإعادة كتابة سيناريو "**البريق**" أثناء عملية إنتاج الفيلم. كان يجري توزيع صفحات جديدة من السيناريو على الممثلين كل يوم تقريبا لدرجة أن (جاك نيكلسون) طرح جانبا نسخة السيناريو الأصلية الموجودة بحوزته واعتمد على المراجعات اليومية كنص للسيناريو لأن (نيكلسون) على وجه الخصوص، كان يستلم صفحات جديدة كل يوم ويضع خطا تحت اسم الشخصية التي يلعب دورها أينما ورد الاسم. لقد شاهد (جاك نيكلسون) الأسلوب الذي يتبعه (بوريس كارلوف) عند صنعه فيلم الرعب الأسطوري "**الفريسة**" وفيلم "**الإرهاب**" واتبع (نيكلسون) نفس الأسلوب أيضا. لكن كوبريك كان يوضح للممثلين عبر (جون راندال) بأن هذه الصفحات التي توزع عليهم ليست نسخة جديدة عن السيناريو وإنما مادة لاستكشاف المشهد الحقيقي أثناء التصوير وأمام الكاميرا.

كان (نيكلسون) يأتي دائما للاستوديو وقد تقمص الشخصية التي سيلعب دورها. وحاجباه المشدودان الشهيران، اللذان يشبهان حاجبي المخرج، كانا في حركة مستمرة للأعلى والأسفل واليسار واليمين معبراً عن مكنونات الشخصية الممسوسة والحاقدة والمازحة بنفس الوقت. وقد أظهر (نيكلسون) خفة دم شيطانية وتكشيرة الولد المشاكس أمام

كاميرا (فيفيان كوبريك) التي زارت الاستوديو لإعداد فيلمها التسجيلي عن والدها المخرج أثناء تصوير "**البريق**". تطلب دور (جاك تورنس) في الفيلم حركة جسدية مفرطة، لذلك كان (نيكلسون) يستعد لتصوير المشاهد بالقفز ويصعد ويهبط بحركات تشبه نوبة الجنون المؤقت أو يبصق بصوت عال كالمعتوهين.

إن إحدى العبارات الارتجالية الشهيرة التي نطق بها (نيكلسون) كانت "أنا جوني!" وذلك عندما حاول خلع باب الحمام بالفأس للوصول إلى (ويندي) التي ترتعد فرائصها وتكاد تموت خوفا.

كانت (فيفيان كوبريك) تجري دراسة لم يسبق لها مثيل عن ستانلي كوبريك أثناء عمله في صنع الأفلام. وقد انتهز كوبريك فرصة وجود (فيفيان) كي تساعده في تتبع بعض خطوات العمل. ويذكر (توني بيرتون): "كانت فيفيان تدفع أمامها عربة صغيرة وتجول في المكان تصورنا جميعا طوال الوقت من أجل الفيلم التسجيلي الذي تعده عن ستانلي. عندما يتحدث أحدنا أحيانا مع ستانلي ويتم التطرق إلى موضوع أو نقاش معين، فيقول 'أجل كنت أناقش ذلك مع جاك يوم أمس .. فيفيان، ماذا قال جاك؟' فتتوجه فيفيان إلى العربة الصغيرة وتبحث عن المحادثة التي جرت بالأمس بين ستانلي وجاك وتقرأها على مسامع المخرج."

قامت (غيرترود) والدة ستانلي كوبريك بزيارته في موقع العمل أثناء صنع فيلم "**البريق**". لقد ورث كوبريك نظراته الفاحصة عن والدته التي كانت عيناها ثاقبتان يحيط بهما كحل كثيف ويعلوهما حاجبان مشدودان ناعمان. كانت (غيرترود) امرأة ذكية وفصيحة اللسان وقد امتحنت ولدها خلال هذه الزيارة حول أساليب صنع الأفلام.

قام (جون راندال) واثنين من موظفي كوبريك بمساعدة (نيكلسون) وباقي الممثلين على حفظ أدوارهم ونصيبهم من الحوار من خلال قراءته معهم بصوت مرتفع حتى يتمكن الممثل من حفظ حواره بشكل جيد. مع أن كوبريك كان يشجع الممثلين على الارتجال والإبداع، لكنه في الوقت نفسه كان يتوقع منهم الاحتراف في الأداء بكل معنى الكلمة لأن جزءاً أساسياً من حرفة التمثيل يكمن في حفظ الحوار وتنفيذ السيناريو بحذافيره. فكوبريك لم يكُ يشجع الارتجال إذا شعر بأن الممثل غير متقن لحواره أو مستذكراً دوره في السيناريو الأصلي. وعندما تتحقق هذه الناحية وحين يشعر كوبريك بأن اللحظة مناسبة للارتجال والإبداع يشجع الممثل على المضي

قدما لتحقيق الأفضل. وانطبقت هذه الحالة على ممثلين موهوبين في الارتجال مثل (نيكلسون) و(بيتر سيللرز).

يذكر (توني بيرتون): "كان ستانلي يأتي إلى الفندق ويصطحب معه مدرب للحوار ليراجع معي دوري في السيناريو. لكني اضطررت آخر الأمر لأن أقول لكوبريك 'اسمع يا صاح .. عليك أن تكف عن المجيء إلى هذا المكان فأنا لست بحاجة إليك. إني أعرف دوري وحواري وأحفظهما جديا قبل مجيئي إلى هنا.' وبالفعل توقف ستانلي عن المجيء."

استمر كوبريك بالعمل على السيناريو أثناء التصوير يطبع التعديلات والإضافات بانفعال ونشاط بأصبعين فقط على آلة كاتبة يدوية محمولة باليد ولم يستعمل آلة كاتبة كهربائية أو غيرها من الوسائل ذات التقنية العالية بما يتماشى مع المهمة التي يعمل بصددها. إن النظر إلى كوبريك أثناء الطباعة وحركة عينيه في متابعة أصبعيه وهي تضغط على لوحة المفاتيح برشاقة يعطي الانطباع بأنه هو الشخص الذي كان يطبع مسودة الكتاب الذي استغرق الكاتب (جاك تورنس) طوال فصل الشتاء في تأليفه. إن إيقاع طبع الحروف بواسطة الآلة الكاتبة يعكس أسلوب كوبريك الإبداعي في كتابة السيناريو وهوسه بالتناسق والتماثل والترتيب والتكرار.

انخرط كوبريك جسديا في التخطيط لأحد المشاهد أثناء إخراج فيلم "**البريق**". ففي اللقطة التي يصور بها (جاك تورنس) من زاوية منخفضة حين يناشد زوجته لتخرجه من المستودع، حدد كوبريك اللقطة بعدسة الكاميرا ثم ترك كرسي المخرج الوثير واستلقى على الأرض ليراقب (نيكلسون) ينفذ المشهد من فوقه. وخلال تصوير تلك اللقطة كان كوبريك مستلقيا بجانب المصور يحمل مرشحا للضوء المسلط على وجه (نيكلسون) الممسوس. لقد تطلب ذلك من كوبريك تنفيذ اللقطات (الولزية) الاستلقاء والدحرجة على الأرض والتصوير والمساعدة والنظر عن كثب وبشكل مباشر في المادة التي تصورها الكاميرا. كان إخراج كوبريك لـ (نيكلسون) قصيرا وموجزا وواضحا في أغلب الأحيان لأن (نيكلسون) ممثل يتمتع بالحدس والبديهية ويتقن مهنته جيدا، كما أنه قدم لكوبريك دون عناء الشيء الذي يسعى إليه المخرج من هذه اللقطة. ليعدّ (نيكلسون) نفسه لتصوير لقطة فأخرى.

لم يشغل كوبريك كرسي المخرج طوال الوقت. فقد كان معظم الأحيان يقف خلف (غاريت براون) وجهاز تصويره الـ (ستيديكام) أو يركب منصة الكاميرا المتحركة أو

يستلقي على الأرض ليرى بعينه ماذا تصور الكاميرا في حال لم يتابع شاشة الفيديو التي تعرض كل شيء تصوره الكاميرا. واظب كوبريك على البقاء دوما متقدما على جميع الموجودين في موقع العمل. إن حدة كوبريك تعطي الانطباع بأن هناك صراعا داخليا بين الصبر والتململ. لقد علمه الشطرنج أن لا يتمسك بواحد من قطع اللعب بدافع العاطفة، وهذا ما يجعله هادئا في موقع التصوير بينما يحث الجميع على تحسين أدائهم كي يكون أفضل وأسرع وأكثر كمالا.

كان (نيكلسون)، ذلك الممثل المخضرم الذي عمل مع العديد من صناع الأفلام اللامعين، يكن احتراما كبيرا لستانلي كوبريك. وقال (نيكلسون) لطاقم المصورين في الفيلم التسجيلي الذي تعده (فيفيان كوبريك): "عندما أصادف مخرجا لديه فكرة معينة قد لا أوافقه الرأي حولها ربما لأنها لم تخطر على بالي من قبل. أجد نفسي أميل باتجاه ذلك المخرج أكثر من التمسك بأفكاري لأني أريد أن أكون خارجاً عن السيطرة كوني ممثلاً وأن أصبح تحت سيطرة المخرج وإلا فإن العمل سيكون خاصا بي عندئذ وهذا ليس بالشيء الطريف طبعا."

من أروع المشاهد التي صورها جهاز الـ (ستيديكام) في فيلم "**البريق**" عندما لاحق الجهاز (داني) أثناء قيادة دراجته عبر الغرف والقاعات في فندق (أوفرلووك). من الناحية البصرية كانت تلك المشاهد مذهلة في الوقت الذي كانت فيه الكاميرا مركبة على مسند القدم في الكرسي المتحرك ذي العجلات تتابع (داني) من الخلف وعلى ارتفاع بوصات قليلة من الأرض. لكن صوت عجلات الدراجة البلاستيكية تسير فوق الخشب ثم تنتقل لتسير فوق السجاد وهكذا دواليك أصدر أثرا عميقا اتصل بالطفل الموجود فينا جميعا. استغرق إعداد تصوير هذا المشهد جهدا كبيرا بسبب الأخطاء التي ارتكبها المصور. ففي المحاولة الأولى حمل (غاريت براون) الـ (ستيديكام) وأخذ يجري خلف دراجة (داني) لكن هذه اللقطة التي أرادها كوبريك أن تمتد لثلاثة دقائق أنهكت المصور. كما أن تصوير (غاريت) جريا أو سيرا على الأقدام لم يمكنه من خفض مستوى الكاميرا إلى سطح الأرض أكثر من ١٨ بوصة، وكان هذا الارتفاع عاليا لوضع العدسة مباشرة وراء الفتى الذي يقود دراجته بسرعة وانفعال في أرجاء الفندق. لذلك وضع جهاز تصوير الـ (ستيديكام) على الكرسي المتحرك (رون فورد) السينمائي. انطلق (غاريت براون) مع الكاميرا على هذا الكرسي المتحرك يضبط موازاة العدسة. أضيفت منصة على مؤخرة

الكرسي الخلفية كي تحمل مهندس الصوت ومعاير التركيز (دوغلاس مايلسوم) وغيرهم. (مايلسوم) الذي صور فيلم كوبريك التالي "**طلقة بغلاف معدني**"، كان يعمل كفني لمعايرة تركيز العدسة بإشراف (جون آلكوت). لقد شكلت هذه الكاميرا المتحركة تحديا صعبا لـ (مايلسوم) الذي استعمل جهاز تحكم لاسلكي من أجل تأمين صور حادة المعالم للمخرج كثير المطالب.

إن وزن الكرسي المتحرك الذي أصبح يشبه العربة والفنيين الذي يمتطونه صار كبيرا بالنسبة للإطارات الأصلية. ففي إحدى متابعات (داني) في ردهات قاعات الفندق انفجر إطار الكرسي وكاد يتسبب بحادث خطير. تم استبدال الإطارات بعجلات صلبة لتفادي المشكلة. ولم ينفك كوبريك عن استنباط الطرق والأساليب التي يضاعف فيها عدد اللقطات المصورة بشكل منتظم ودقيق. الحل الذي اكتشفه كوبريك كان في تركيب عداد سرعة بالغ الدقة لضبط درجة السرعة الواجب اعتمادها في تصوير كل لقطة كي يستطيع (غاريت براون) إعادة تصويرها بنفس المعايرة.

اتبع كوبريك أساليب مخرجي الأفلام الصامتة في المشاهد التي يقود فيها (داني) دراجته لاستكشاف قاعات فندق (أوفرلووك) المسكونة بالأرواح بحيث لم تتضمن العديد من اللقطات تزامن الصوت مع الحوار وهذا ما أتاح لكوبريك الفرصة لاستعمال أسلوبين قديمين في التصوير يعود تاريخهما إلى زمان (دي. دبليو. غريفيث). اقتضى الأسلوب الأول عزف الموسيقى لخلق جو ومحيط صوتي يساعد (داني لويد) على الأداء. نفذ كوبريك هذا التكنيك بشكل ناجح في فيلميه السابقين "**سبارتاكوس**" و"**٢٠٠١**". اعتمد الأسلوب الثاني الذي اتبعه المخرج التحدث مع الممثل أثناء تصوير المشهد بينما تقوم الكاميرا بمتابعة الممثل. في المشهد الذي يعدو فيه (داني) في القاعة ثم يختبئ من والده الهائج فيدخل خزانة مطبخ صغيرة ويوصد بابها، أوعز كوبريك لـ (ليون فيتالي)، الذي كان يشكل صلة الوصل المباشرة مع الفتى، بأن يخبر (داني) كي يستمع لكلمات ستانلي. إن هذه السلطة الفردية المطلقة سهلت عملية وصول كوبريك المباشر إلى الفتى. كان (فيتالي) الشخص المسؤول عن رعاية (داني) في الاستوديو وأصبح بسرعة صديقا لهذا الطفل والشخص الذي يتحكم بعالمه خلال العمل بمشروع فيلم "**البريق**". عندما بدأت الكاميرات بالتصوير أخذ كوبريك يوجه (داني) ويصيح بصوت ملحّ عبر مكبر الصوت الكهربائي "داني .. اخرج .. اخرج من هناك .. انتبه داني .. اخرج .. داني انظر للخلف

.. انظر للخلف .. داني تحرك ببطئ .. أبطئ حركتك الآن .. انظر للباب .. انظر للباب .. انظر إلى خزانة المطبخ الآن .. ادخل الخزانة بسرعة .. داني!" إن المصادفة أحضرت لكوبريك ممثلاً اسمه (جاك) يحمل نفس اسم الشخصية الواردة في الفيلم (جاك تورنس)، وممثلاً باسم (داني)، الذي يحمل نفس اسم شخصية ابن (جاك تورنس)، (داني تورنس). ولكن في حالة الفتى كانت هذه المصادفة مصدرا لعملية أداء تمثيلي فوري ومباشر بما أن ردود فعله كانت تستجيب لاسمه الحقيقي.

في المشهد الذي يدخل فيه (جاك) قاعة الرقص الذهبية المزدحمة بضيوف ونزلاء من عشرينيات القرن العشرين يرقصون ويستمتعون بأوقاتهم، جعل كوبريك الممثلين الثانويين يتدربون على الرقصات الرائجة في تلك الفترة. راقب كوبريك عن كثب هذا التدريب واختار بنفسه الموسيقى المناسبة والأسطوانات الفونغرافية وكان يوجه الراقصين والحضور المستمتعين بالحفل الراقص بواسطة مكبر الصوت ويعطي التعليمات بمنتهى الكياسة ويوجههم للوقوف في المكان المناسب أو المرور أمام عدسة الكاميرا. لقد طلب كوبريك من ممثلي الكومبارس أن لا يتحدثوا بصوت مسموع كي لا يتعارض الصوت مع تزامن الصورة في المشهد بل أن يحاولوا تحريك شفاههم وكأنهم يتحدثون مع بعضهم. لقد أدرك كوبريك من خلال مراقبة ومتابعة آلاف الأفلام أن الكومبارس قادرين على تقليد الحركات والإيماءات. لذلك طلب منهم أن يتصرفوا بشكل طبيعي كي يعطي المشهد الواقعية اللازمة حين يخطو (جاك) من السبعينيات إلى عالم العشرينيات الصاخب.

كان كوبريك يستعرض اللقطات التي يصورها يوميا على أجهزة عرض خاصة به حتى يميز الصور الواضحة وحادة المعالم عن الصور غير المتوازنة فوتوغرافيا ويستعمل في ذلك نسخ نيجاتيف اللقطات المصورة على بكرات فيلمية حساسة مطبوعة لاستعمالها في أجهزة العرض لمراقبة توازن الصور. الطابعة الوحيدة التي شعر كوبريك أنها تلبي حاجاته كانت من إنتاج مخبر (رانك). وقد طلب كوبريك من الموظفين المختصين في المشروع إعداد مخطط رئيسي يبين مواصفات ومعايرة كافة العدسات الموجودة ضمن ترسانته الفوتوغرافية الشخصية. لقد اعتاد كوبريك شراء المعدات التصويرية والاحتفاظ بها ولم يرغب أبدا باستئجار تلك الأدوات كما يفعل باقي المخرجين لأنه اعتقد بأن امتلاك أدوات المهنة جزء أساسي وهام لضبط جودة صور الفيلم.

جرى تصوير مشاهد المتاهة البدائية المؤلفة من شبكة ممرات معقدة ومحيرة من سياج شجري بواسطة جهاز تصوير الـــ (ستيديكام). وجرى بناء السياج الشجري الذي يشكل هذه المتاهة، التي كانت مجاورة للجهة الخلفية من فندق (أوفرلووك)، من أغصان أشجار الصنوبر وثبتت على ألواح من الخشب المضغوط وجرى تنسيقها ضمن صفوف وزوايا ومنعطفات مترابطة مع بعضها تلتقي معهاً في مركز المتاهة. وفرشت الممرات المعقدة في المتاهة بالحصى. تركت عدداً من المقاطع في المتاهة أول الأمر مفتوحة، لكن هذه الطريقة أفسدت ترابط اللقطة المتواصلة عندما تصادف عدسة (براون) الفتحات الموجودة بين المقاطع وبالتالي تفقد المتاهة الخدعة البصرية المرجوة. قام الفنيون بإعداد خارطة مطابقة للمتاهة من منظر علوي لتكون بمثابة دليل يرشد العاملين والممثلين كيفية الدخول والخروج من المتاهة من جهة، ووسيلة كي يخطط كوبريك لقطات المشهد من جهة أخرى. ومع ذلك كان العاملين يضلون طريقهم داخل المتاهة بالرغم من الخريطة الموجودة بحوزتهم. ويذكر (غاريت براون) أنه إذا ضل أحد العاملين أو الممثلين طريقه وسط المتاهة ونادى "ستانلي" فإن ضحكة كوبريك كانت تسمع من كافة جهات المتاهة. كان كوبريك يراقب التصوير داخل المتاهة بواسطة شاشة الفيديو التي تتلقى الصور من هوائي جهاز بث لاسلكي. استعمل (براون) من أجل تصوير هذه اللقطات المعقدة عدسة (كينوبتك ٩,٨) تستطيع التصوير على ارتفاع ٢٤ بوصة من سطح الأرض واستخدم أيضا جهاز تصوير الـــ (ستيديكام) للقطات التي تطلب تصويرها أسلوب الكاميرا المحمولة على سكة لأن الـــ (ستيديكام) استعاض عن إدخال الكثير من المعدات وإخراجها من هذه المتاهة التي كانت عبارة عن أحجية بالحجم الأصلي.

بالنسبة للمطاردة الليلية تحت الثلج بين الأب وابنه، أعاد (روي ووكر) والقسم الفني التابع له هيكلة المتاهة في القاعة الداخلية رقم (١) من استوديوهات EMI . واستعملوا كميات كبيرة من ملح خاص ومسحوق مادة الستيروفوم لصنع صورة مطابقة عن آثار عاصفة ثلجية عنيفة اجتاحت كولورادو. لكن هذا الديكور ذي الطبيعة الرملية شكل صعوبة كبيرة لحركة العاملين والفنيين وخصوصا لـــ (غاريت براون) أثناء السير فوق هذا الثلج الاصطناعي من أجل متابعة تصوير المطاردة التي لا نهاية لها بين (جاك نيكلسون) و(داني لويد). ثم قام القسم الفني بضخ دخان كثيف زيتي القوام في الديكور لمدة ثمان ساعات كل يوم أثناء التصوير من أجل تقليد الضباب أمام الأنوار الخارجية المستعملة

لإضاءة المتاهة المكسوة بالثلج الاصطناعي. لكن هذا الدخان أدى إلى صعوبة في التنفس وخصوصا بالنسبة لـــ (براون) الذي كان في حالة جهد دائمة ولم يتمكن من وضع الكمامة كما فعل طاقم العاملين لأنه وجد صعوبة في التنفس أثناء الجري من مكان لآخر وسط المتاهة. إن صعوبة السير فوق الثلج الاصطناعي والتنفس وسط الضباب الاصطناعي أيضا شكل أصعب اللقطات في الفيلم وخصوصا بالنسبة لـــ (غاريت براون). في اللقطة التي تتابع التصوير بالقرب من قدمي (داني) تم استعمال عدسة بارتفاع ثلاث بوصات عن الأرض والنموذج القديم من جهاز الـــ (ستيديكام) المؤلف من الكاميرا والبطارية ومخزن لبكرة الفيلم. أما في اللقطة التي يعود فيها (داني) متتبعا آثار خطواته على الثلج كي يختبئ من والده الذي لم يفقه كيف توقفت آثار خطوات (داني) فجأة، يستعمل (غاريت براون) قائمتين خشبيتين ثبت عليها حذاء (داني) كي يستطيع السير فوق آثار خطوات الفتى الصغير.

استعمل كوبريك موسيقى ملائمة أثناء تصوير المطاردة الليلية التي تشكل ذروة الفيلم وكان يوالف بنفسه رفع وخفض صوت تلك الموسيقى ويوجه تعليمات شفوية مباشرة لـــ (داني لويد) كي يحافظ الطفل على نفس المشاعر أثناء التصوير. وكان كوبريك يصيح بلهجة توكيدية بـــ (داني) الذي يسير فوق أكوام الملح والستيروفوم ويقول له "داني، لا تنظر إلى يديك .. لا تنظر إلى يديك عندما تدور بطئ .. تحرك بطئ . تابع التقدم .. حاول أن تظهر علائم الخوف على وجهك .. داني .. الآن .. اركض .. اركض . اركض."

أخذت اللقطات المذهلة في بداية فيلم "**البريق**" التي جرى تصويرها من طائرة هليوكوبتر في المنتزه الثلجي الوطني في مونتانا حيث أرسل كوبريك وحدة تصوير خارجية لتلك المنطقة إلا أن فريق التصوير عاد ليخبره بأن المنطقة عادية لا تستحق التصوير. ولكن حين استعرض كوبريك اللقطات أدرك بأنه أرسل فريق التصوير غير المناسب فاستأجر (غريغ ماكليفاري)، المصور السينمائي الشهير المتخصص بالتصوير في اللقطات الجوية. أمضى (ماكليفاري) عدة أسابيع في مونتانا حتى حقق النتائج الرائعة للمشهد الافتتاحي في الفيلم.

بات اللقاء وجها لوجه مع ستانلي كوبريك شبه نادر إلا لمن عمل معه بشكل مباشر في أفلامه والمقربين منه شخصيا، وبدأ العالم ينظر إلى كوبريك نظرته إلى (هاورد هيوز)

في السينما. وصار نادرا ما يفارق منزله إلا إذا اضطر للعمل في استوديو قريب من المنزل. كما لم يغادر إنجلترا أبدا ومع ذلك استمر في الاتصال مع الكثيرين في مختلف أنحاء العالم، لا بغرض الدردشة، التي لم ينخرط بها في حياته ولم يجد لها معنى، وإنما للحصول على المعلومات وتعزيز علاقاته مع أولئك الأشخاص دون قيد أشرط.

كانت الإجراءات الأمنية المشددة والسرية والتكتم تحيط بمشروع فيلم "**البريق**" ولم تتزحزح لاقتة "يرجى عدم الإزعاج" عن فندق (أوفرلووك). إلا أن أحد الدخلاء تمكن من رؤية كوبريك خلال عملية التصوير. كان هذا الشخص صديقه القديم الصحفي (الكسندر ووكر)، الذي امتد تاريخ علاقته بكوبريك لأطول فترة بين باقي الناقدين السينمائيين. ومع أن (ووكر) كتب أول دراسة رئيسة عن المخرج بعنوان "ستانلي كوبريك في الإخراج"، وتابع مهنته السينمائية عن كثب، ظل كوبريك بالنسبة له شخص غامض تقريبا. قام (ووكر) بزيارة ديكور تصوير "**البريق**" واخترق الإجراءات الأمنية المشددة التي فرضها كوبريك بهدف حماية أفلامه. عندما وصل (ووكر) إلى الاستوديو لم يسمح له بالدخول إلا بعد إعلام كوبريك باسم الزائر بواسطة اللاسلكي، فأذن له بالدخول. زود (ووكر) بخريطة عن ديكور المتاهة التي حددت إحداثيات مكان تواجد كوبريك أثناء التصوير في تلك اللحظة.

تتبع (ووكر) هذه الخريطة المعقدة واهتدى إلى مكان كوبريك حيث وجده واقفا خلف (غاريت براون) أثناء تنفيذ لقطة بواسطة جهاز تصوير الـــ (ستيديكام). كان كوبريك يضع يديه على وسط (غاريت براون) ليرشد حركته وكأن الرجلان يرقصان باليه الـــ (ستيديكام) في أرجاء المتاهة التي أصبحت من أبرز المعالم المذهلة في فيلم "**البريق**". لاحظ (ووكر) أن كوبريك لم يتغير كثيرا عن آخر مرة شاهده فيها باستثناء أن لحيته أصبحت أطول ولباسه الأسطوري أكثر لامبالاة.

اجتمع (ووكر) بكوبريك مرات عديدة عبر عدة عقود من الزمن ومع ذلك ظل مسحورا بنظرات وعيني كوبريك. وفي معرض حديثه عن كوبريك في مقال نشرته صحيفة لوس أنجلوس هيرالد إكزامينر، كتب (ووكر) "إن عيناه لهما تأثير التنويم المغناطيسي ويعلوهما حاجبان مشدودان وتحملق عيناه الثاقبتان في الغرباء والأصدقاء وحتى في أفراد العائلة نفسها."

في أواخر شهر كانون الثاني ١٩٧٩، أي بعد زيارة (ووكر) لموقع تصوير فيلم "**البريق**" وبينما كان كوبريك يصور أحد المشاهد، اندلع حريق حوالي السادسة مساء في

قاعة تضم جزء من ديكور فندق (أوفرلووك). حين اكتشف البعض الدخان المتصاعد تم إخلاء المكان على الفور، لكنه ظل حتى الصباح التالي يحترق ويدخن دون لهب. كانت الأضرار المادية فادحة في ديكور هذه القاعة واحترقت الصور المأخوذة من أرشيف (وارنر برذرز). ربما كان منظر تلك الصور المحترقة لقطة رائعة ومثيرة لنسخة أخرى من فيلم "**البريق**" ومناسبة لخاتمة رواية (ستيفن كينغ) أكثر من طريقة كوبريك في إنهاء الفيلم بطريقة نفسانية هادئة. إن هذه الحادثة أضافت ثلاثة أسابيع لبرنامج التصوير الأصلي المفترض إنجازه في نهاية شهر شباط وامتد التصوير إلى منتصف آذار. قدر مدير استوديوهات إيلستري EMI (آندرو ميتشل) تكلفة إعادة بناء هذا الجزء من الاستوديو بمبلغ ٢,٥٠٠,٠٠٠ دولار. وكان من المفترض أن يبدأ تصوير فيلم "**الإمبراطورية ترد الهجوم**" في نفس قاعة الاستوديو، لكن الحادثة جعلت إنتاج هذا الفيلم ينتقل إلى استوديوهات (إي إنترناشيونال) في ويمبلي. كما اضطر كوبريك وفريق إنتاجه لتخطيط نسخة مطابقة عن ديكور المكان الذي أفسده الحريق في قاعة أخرى لإنجاز التصوير المتعلق بهذا المقطع من ديكور فندق (أوفرلووك).

كان كوبريك وفني المونتاج (راي لافجوي) يبحثان عن أساليب جديدة في مونتاج الفيلم. إن التطور التكنولوجي في تلك الفترة ساعد كوبريك على استعمال شرائط الفيديو وتطبيقها على مونتاج الأفلام الروائية الطويلة. كان (بوب غافني) من بين الأشخاص الذين استدعاهم كوبريك لتطبيق فكرة المونتاج الجديدة. وقد تعقب كوبريك أثر (غافني) عبر استعراض اللقطات اليومية في تصوير إحدى الإعلانات التجارية لشركة (إيكسون). وعندما اتصل به أخبره أنه يريد الاطلاع على طريقة تنفيذ المونتاج بواسطة الكومبيوتر. أدرك (غافني) أن المنشأة التي يجري فيها تصوير الإعلان التجاري تحتوي على نظام CMX فسارع لبحث اقتراح كوبريك مع الخبير الفني المسؤول عن ذلك النظام. والنتيجة التي اطلع عليها كوبريك استغرقت أكثر من ساعة من التفكير العميق بجدوى هذه العملية.

تم استدعاء (فيليب ستون) للتمثيل في فيلم "**البريق**" وكانت هذه المرة الثالثة التي يظهر فيها (ستون) في أفلام كوبريك. وأسند إليه دور (غرادي)، المشرف السابق لفندق (أوفرلووك) حيث قام بقتل زوجته وطفلتيه بواسطة فأس. يؤدي (ستون) دور شبح (غرادي) بشكل يثير الأعصاب في الفيلم ويظهر لـــ (جاك) حين يخرج من البار أثناء حفلة راقصة تجري وقائعها في العشرينيات. يكون (غرادي) في المشهد ساقي البار

ويسكب بعضا من المشروب على (جاك تورنس) فيأخذه إلى الحمام كي ينظف ثيابه. تجري أحداث المشهد في حمام أحمر بلون الدم وبمنتهى البطئ ولفترة طويلة أيضا. يتطرق الحديث بين الرجلين إلى الكوارث المرعبة في ماضي الفندق والشر الذي يسيطر على تفكير (جاك) في الوقت الراهن. ويذكر (فيليب ستون): "لقد استغرق هذا المشهد الطويل أصلا بين غرادي وجاك وقتا طويلا في التصوير. كرر ستانلي هذه اللقطات الطويلة لدرجة شعرنا فيها أننا سنستمر في تصوير المشهد إلى ما لانهاية. كنت فخورا بهذا العمل. كان يقول لي جاك نيكلسون 'فيل .. ينبغي أن تذهب إلى الولايات المتحدة لأن العمل هناك بالنسبة لك سيكون مربحا أكثر.' إن هذا التركيز الداخلي والسكون في أداء المشهد مستوحى من مسرحيات بيراندیلو التي يدور فيها الحوار الطويل والبطيء. إنها دراما العقل. لقد اضطررنا للإبداع والارتجال وإلى إضافة السيناريو للمشهد."

كان ستانلي كوبريك قاسيا وصارما مع الممثلين الرئيسيين في الفيلم. قال (جاك نيكلسون) لـــ (جانيت هك): "إن ستانلي لحوح وكثير المطالب. فقد يعيد تصوير المشهد خمسين مرة وينبغي على الممثل أن يكون أداؤه دائما في أفضل حال. هناك طرق عديدة يدخل فيها الممثل إلى غرفة ويطلب طعام الفطور أو يكاد يموت رعبا عند اختبائه في خزانة. إن أسلوب ستانلي يبحث دوما عن الأداء الأفضل. وهذا في الواقع تحدٍ صعب. كثير من الممثلين لهم المقدرة على تحقيق ما يريده ستانلي وإذا عجز الممثل عن تقديم المطلوب فإن ستانلي سينتزعه منه انتزاعا – لكنه يفعل ذلك بالطبع بينما يرتدي قفازا مخمليا ناعما في يده."

كان كوبريك قاسيا جدا على (شيلي دوفال) ويدفع بها إلى أقصى حالات الانفعال في شخصية (ويندي تورنس) التي تشعر بالعذاب نتيجة الفساد الذي يستشري بزوجها. كان كوبريك يقول لها بصوت يشبه الأنين: "شيلي .. ليس هذا هو المطلوب. كم سننتظر كي تقومي بالأداء الصحيح؟"

لقد اتبع كوبريك أسلوبا سيكولوجيا مع (شيلي دوفال) بأن جعلها تشعر أنها لا تؤدي الدور على الوجه الذي يريده كوبريك وأنها تعطل عمل جميع العاملين بالفيلم نتيجة ذلك. أراد كوبريك أن تستغل (دوفال) هذا الإزعاج في دورها كـــ (ويندي) لكن هذه الممثلة ذات الطبيعة الرقيقة كان لها خصوصية معينة في المزاج يخفض من مستوى إنتاجها عندما تتعرض إلى الضغوط الشخصية. شعر كوبريك أن (دوفال) كانت تبالغ في ردود فعلها

عندما تختبئ في الحمام بينما (جاك) يهدد بتحطيم الباب بالفأس. "شيلي، إن الخطأ واضح في الجزء الأخير عندما تقولين في النهاية 'يجب أن نخرجه من هنا.' لقد أصبحت قوية في النهاية، بينما أعتقد أنه ينبغي أن تقولي العبارة بشكل يعكس التوسل اليائس والأخير، كما أعتقد أنه لا حاجة كي تقفزي عندما تسمعي جملة توكيدية تصدر منه لأن هذا بالفعل يبدو مزيفا. شيلي .. لقد قلت لك مرارا وتكرارا أن لا تقفزي في مكانك عندما تصدر منه جملة توكيدية لأن هذا يبدو مزيفا." لقد حاولت (دوفال) أن تضفي الأثر على نص السيناريو وتبدله بما يناسب تفسيرها للشخصية. وقال لها كوبريك: "بالفعل لا أعتقد أن نص السيناريو يشكل فرقا كبيرا إذا قمت بالتصرف الصحيح. أظن أنك تقلقين حول الشيء الخطأ." تابع كوبريك أسلوبه في الضغط النفسي على هذه الممثلة كي تظهر الانفعال والخوف والعصبية في حالتها.

عند تصوير المشهد الذي تهرب فيه (ويندي) من المدخل الخلفي لفندق (أوفرلووك) كان كوبريك وطاقم المصورين والفنيين متواجدين في الواجهة الخارجية التي جرى بناؤها في أرض الاستوديو. أوعز كوبريك بنثر الثلج الاصطناعي وضخ الدخان في المكان ليعكس صورة الشتاء القارس وأمر بتشغيل الفيديو والكاميرات وانتظر بفارغ الصبر انطلاق (دوفال) من الباب في محاولتها للهروب من زوجها الممسوس. لكن الضجيج الصادر عن الآلة الثلجية ووابل التعليمات الصادر عن كوبريك اختلط بإشارة البدء التي تنتظر (دوفال) سماعها بواسطة اللاسلكي بينما تنتظر في الداخل استعدادا للخروج من باب الفندق. ارتبكت (دوفال) وأصابتها الحيرة ولم تخرج لأنها فهمت من رسالة اللاسلكي أن تنتظر دقيقة ثم تنطلق خارجة من بوابة الفندق. عندما رأى كوبريك بأن (دوفال) لم تخرج، صاح "أوقفوا التصوير" واندفع نحو بوابة الفندق. وفي حالة نادرة من الغضب المؤقت قام كوبريك بتعنيف الممثلة وصاح قائلا: "لا أرى أنك في حالة يائسة .. نحن هنا نقتل أنفسنا اللعينة في الخارج ويجب أن تكوني على أهبة الاستعداد." لكن (دوفال) شرحت له أنها لم تفهم أمر البدء الذي سمعته باللاسلكي، ومع ذلك كان اهتمام كوبريك كله منصبا على تصرفات الشخصية التي تلعب دورها (دوفال)، وقال: "أجل .. ولكن عندما تنفذي اللقطة يجب أن يبدو عليك أنك في حالة يائسة .. شيلي .. إنك تهدرين وقت الجميع الآن."

إن عملية صنع فيلم "**البريق**" كانت شاقة بالنسبة لـــ (شيلي دوفال) لكنها كانت مجزية في النهاية. عمل كوبريك بسهولة بشكل مباشر مع (جاك نيكلسون)، لكن (دوفال)

شعرت أنها لم تحظى بنفس الاهتمام والاحترام والاعتبار لأفكارها ومشاعرها. إن الضغط والتوتر الناجم عن برنامج التصوير الطويل سبب لـــ (دوفال) بعض المشاكل الصحية. وقد هرع إليها العمال والفنيين عندما شعرت بالدوار إحدى المرات واضطرت للاستلقاء ولكن كوبريك استمر يقول للممثلة بأن الاهتمام بها لن يفيدها في الاستحواذ على الطبيعة الهائجة التي تكونت لدى (ويندي تورنس) الزوجة التي تتعرض للمضايقات. وقال لها : "لا تتعاطفي مع شيلي فإن هذا لن يساعدك في شيء."

وقالت (دوفال) لكاميرا (فيفيان كوبريك) التي تعد فيلما تسجيليا عن عمل المخرج في "البريق": "كنت أعاني من توعك صحي على نحو متكرر من أيار ولغاية تشرين الأول لأن الجهد الذي تعرضت له كان فظيعا في الدور الذي ألعبه بالإضافة إلى حالة التوتر التي عشتها بسبب ابتعادي عن أرض الوطن - لقد شعرت أنه تم اقتلاع جذوري ونقلي إلى مكان آخر - علاوة على أني كنت خارجة لتوي من علاقة عاطفية. لذلك كنت بشكل عام أشعر الاضطراب."

عندما استرجعت (دوفال) التجربة الصعبة، أخبرت (فيفيان كوبريك) بأن الغاية تبرر الوسيلة بالنسبة لجودة النسخة النهائية من الفيلم وقالت: "لو لم تزخر عملية تصوير الفيلم بالأفكار وتناطحت الرؤوس مع بعضها لما كان الفيلم بهذه الجودة. كما أن تلك المصاعب تساعد على إثارة المشاعر والأحاسيس والتركيز في العمل وتجعل الغضب يتعاظم بكل معنى الكلمة فيستخرج المرء إمكانياته. إن ستانلي يدرك هذا كله وكان يعرف أنه ينتزع مني ما يريد باتباعه هذا الأسلوب. كان الأمر يشبه اللعبة. فأنت تقديرين كل هذه المعاناة وتمقتين السبب ورائها وتستائين من الموضوع كله. كنت أحيانا أستاء من ستانلي لأنه يثيرني لدرجة أشعر فيها أنه يجرح مشاعري. وبالفعل كان تصرفه معي يشعرني بالاستياء. كنت أحدث نفسي 'لماذا تتصرف معي على هذا النحو؟ كيف يتسنى لك أن تفعل ذلك؟ إنك تؤلمني بتصرفاتك ولا تحصل في النهاية إلا على حالة الاضطراب التي تسعى إليها.' كنا نفكر بنفس الهدف ولكن نختلف أحيانا حول الوسيلة لتحقيق هذه الغاية. ثم التقت الوسائل مع بعضها وحققت الغاية المرجوة. إني فعلا أكن له احتراما كبيرا كشخص وكمخرج. لقد أذهلني ستانلي لأني تعلمت منه أكثر من كل تجاربي في عالم التمثيل والسينما، واكتسبت هذه التجربة الغنية خلال عام واحد وفي فيلم واحد."

"لقد حثني ستانلي، بل إنه نخسني أكثر من أي وقت مضى. كان الدور من أصعب الأدوار التي لعبتها في مهنتي كممثلة، لكن ستانلي يجعل المرء يقوم بأشياء لم يفكر أبدا أنه قادر على أدائها قبلاً. ويقول روبرت آلتمان أني أصبحت فنانة متبدلة منذ أن عملت مع كوبريك. ولو أن ستانلي لم يستثيرني بهذه القسوة لما كان أدائي بهذه النتيجة الجيدة. لم أعتقد أبدا أن الأمر كله كان ممكنا." عندما عاد (آلتمان) للعمل ثانية مع (دوفال) في فيلمه "**بوباي**"، الذي لم يحالفه الحظ كما ينبغي، لاحظ أن الممثلة قد تبدلت بعد معاناتها مع كوبريك لمدة سنة كاملة.

لم يسمع (سكاتمان كروثرز)، الذي بلغ السبعين عند إصدار فيلم "**البريق**"، بستانلي كوبريك من قبل إلى أن أسند إليه دور (هالوران) في هذا الفيلم. واكتشف بأن هذا المخرج يتمتع بقوة وطاقة يعمل حسابها. وذكر (كروثرز) لـــ (جاك كرول): "في أحد المشاهد التي كانت خالية من أي حوار، ترجلت من الزحافة الثلجية الآلية وعبرت الشارع. كرر ستانلي تصوير هذه اللقطة خمسين مرة. وفي لقطة أخرى يعبر فيها جاك وشيلي والفتى الصغير الشارع، أعاد كوبريك تصويرها ٨٧ مرة. إنه دائما يريد الحصول على شيء جديد ولا يتوقف عن ذلك إلى أن يحقق مراده."

ويذكر (توني بيرتون): "كانوا ذات مرة يصورون فيها سكاتمان وكانت اللقطة ثابتة لا تتحرك فيها الكاميرا ومع ذلك كرر ستانلي تصويرها ١٣٠ مرة. كانوا يصورون اللقطة فيقول ستانلي 'لنكرر اللقطة ثانية .. لنكرر اللقطة ثانية .. لنكرر اللقطة ثانية ..' لقد ثار حنق الجميع بهذا التكرار. لكن ستانلي كان يقول 'هل أنا من يرتكب الخطأ؟ هل تريدون مني أداء المشهد بنفسي؟ كيف أستطيع مساعدتكم؟ لنكرر اللقطة مجددا.' في اليوم التالي بدل ستانلي بعض مواضع سيناريو المشهد وكان لسكاتمان ٨ أو ١٠ سطور من الحوار، لكن ستانلي بدل مواضعها بأن نقل جزءاً منها إلى بداية المشهد والجزء الآخر إلى منتصفه والجزء المتبقي إلى نهاية اللقطة. أعادوا تصوير المشهد أربع مرات فقط قبل طباعة النسخة الفيلمية."

قال (جاك نيكلسون): "أنا أجيد التذمر خارج نطاق التصوير. كنت أتذمر بأنه المخرج الوحيد الذي يجهز إضاءة ديكور التصوير من غير ممثلين بديلين مؤقتين للإعداد. لقد اضطررنا إلى التواجد في موقع التصوير كي يضبطوا الإضاءة علينا. إذا كنت تحب الكمال فهذا لا يعني أنك كامل."

كان (نيكلسون) راضيا عن أسلوب كوبريك في استكشاف السيناريو بالإلحاح على تكرار اللقطة تلو الأخرى والبحث عن طرق وأساليب مختلفة لتنفيذ كل شيء مطلوب. وقال (نيكلسون) لفريق تصوير الفيلم التسجيلي الذي كانت (فيفيان كوبريك) في صدد إعداده: "إن الممثل الناجح قادر على تكرار الأداء مرات عديدة وقد يستمر أداؤه جيدا لسنوات عديدة ولا يعتقد بأن أداءه واقعيّ ولا يحقق النتيجة المرجوة وتستحوذ فكرة الأداء الواقعي على هذا الممثل إلى أن يلتقي بمخرج مثل ستانلي ليقول له 'أجل .. إن أداءك واقعي لكنه غير مثير.'"

كان (توني بيرتون) في موقع التصوير عندما كان كوبريك يصور آخر لقطة من فيلم "**البريق**" – لقطة متابعة في بهو فندق (أوفرلووك) تنتهي بلقطة قريبة جدا من صورة يعود تاريخها إلى العشرينيات يظهر فيها (جاك) بأنه واحد من نزلاء الفندق. ويذكر (بيرتون): "استغرق تصوير هذه اللقطة أياما عديدة. كان ستانلي ينظر إلى شاشة الفيديو ليراقب نتيجة التصوير ويقول 'لنكرر اللقطة ثانية'. كما لم تنجح اللقطة الثالثة التي تصور الممر الواصل ببهو الفندق إلا بعد أسبوع من الجهود الحثيثة. كان ستانلي يرى ارتجاج بسيط في الصورة، لكنه أرادها هادئة وانسيابية. قاموا بتبديل آلية حركة المنصة المتنقلة التي تحمل الكاميرا فلم يفلح الأمر. وضعوا الكاميرا على سكة جديدة فلم يفلح الأمر أيضا ثم بدلوا العجلات وقاموا بأشياء كثيرة إلى أن اضطر طاقم التصوير آخر الأمر الاستعانة بعدد من العمال تعلقوا بالمنصة المتحركة كي تبقى حركتها هادئة لا ارتجاج فيها."

"لا أعرف كم مرة جرى تصوير الدماء التي تتدفق من المصعد. وقال لي أحدهم أن ستانلي ظل يكرر تصوير هذا المشهد منذ أن بدأ التصوير في العام الماضي. ولكن في فترة وجودي، أعيد تصوير المشهد ثلاث مرات بمعدل مرة كل عشرة أيام وفي كل تكرار يقول ستانلي 'هذه الدماء لا تبدو حقيقية.' فيردوا عليه 'هل تقصد اللون؟ أم بنية المشهد؟' ثم تمضي تسعة أيام ويعاد ترتيب ديكور المشهد مجددا ويكرروا التصوير، ثم يفتح باب المصعد لتسيل منه الدماء، فيقول ستانلي 'هذه الدماء لا تبدو حقيقية.' وفي النهاية استطاع فريق التصوير أخذ اللقطة بالطريقة التي يريدها ستانلي."

جرى تصوير المشهدان القصيران اللذان يظهر فيهما (توني بيرتون) بسلاسة وتم اختيار لباسه أيضا دون تعقيدات تذكر ولم يضطر كوبريك لتكرار المشهد كثيرا. ويذكر (بيرتون): "لم يوجه لي ملاحظات كثيرة. بما أني قضيت معه ستة أسابيع نلعب الشطرنج

معظم الوقت أدركت نوعا ما غاية ستانلي من هذه الشخصية. كان يريد منها شيئا بسيطا جدا. كان ستانلي مختلفا في أوقات مختلفة مع أشخاص مختلفين. كان يحب دائما اصطحاب عدد من الأشخاص لتناول الطعام بمجموعات. وكان سلوكه يختلف عما هو عليه أثناء لعب الشطرنج أو أثناء التصوير. لكنه يتحول لشخص آخر أثناء العمل ولا يتكلم مع أحد أثناء التصوير ولا يشرح طريقة عمله ويكتفي بقول 'لنكرر اللقطة مجددا .. لنكرر اللقطة مجددا ..' لا أعتقد بأن هذه الطريقة صحيحة ولكن لا أحد يعلم بالضبط ما هو الشيء غير الصحيح ولا أحد يعرف كيفية ضبط الأمور بالطريقة التي يرغبها ستانلي وهذا ما أثار حنق الجميع، خصوصا عندما يكرر عبارة 'لنكرر اللقطة مجددا.' إذا كانت مدة المشهد ٦٠ ثانية فقد يوقف ستانلي التصوير بعد عشر ثواني، وتسأل نفسك 'لماذا أوقف التصوير؟' لكن ستانلي لا يشرح السبب وإذا سألته 'ما الخطب يا ستانلي؟' فيقول 'لا بأس.. كل شيء على ما يرام .. لنكرر اللقطة ثانية .. سنجربها مرة ثانية.' لا أحد برأيي يعرف الدافع وراء ذلك."

استمر كوبريك طوال الفيلم بالعودة لصورة طفلتي (غرادي) المقتولتين حين تظهرا لـــ (داني) في قاعات فندق (أوفرلووك). إن هذه الصورة السريالية المخيفة تثير الإحساس ببراءة الطفولة ويبدو أن جذورها تمتد إلى تاريخ الصور الفوتوغرافية الثابتة التي كان يلتقطها كوبريك أيام الشباب. تشير الكاتبة (باتريشيا بوسوورث) في السيرة الذاتية التي كتبتها عن (دايان آربوس) إلى أن كوبريك قد يكون متأثرا بالصورة الشهيرة التي التقطتها (آربوس) لطفلتين توأمين تقفان معا. إن هذه الصورة التي تثير نوعا من الاضطراب العاطفي ارتبطت بهذه المصورة الغامضة التي أمعنت النظر في جوهر مواضيعها والتي أخذت ستانلي كوبريك الفتي في رعايتها أيام وجوده في (غرينيتش فيليج). الصورة المشابهة لتلك التي التقطتها (آربوس) ظهرت في عدسة كوبريك في عدد مجلة (لوك) الصادر في ٢٥ أيار ١٩٤٨ ضمن مقال واقعي مصور أعده كوبريك عندما أسندت إليه المجلة مهمة تصوير حادثة حقيقية جرت في شركة الكهرباء في المنطقة. هناك صورة في الزاوية اليمنى من المقال لفتاتين صغيرتين، الأولى تدعى (فيليس) وعمرها خمس سنوات و(باربارة) البالغة ثمان سنوات. تقف الصغيرتان أمام رجلين قاما بإنقاذ حياة الفتاتين عندما تعرضتا لدخان أول أكسيد الكربون السام. تقف الفتاتان بجانب بعضهما وتلبسان ثوبان متماثلان وأذرعتهما ممدودتان للأسفل وتمسكان بأيدي بعضهما. وتظهر الصورة ابتسامة

خفيفة للفتاتين اللتان تنظران مباشرة إلى عين كوبريك. أمضى كوبريك سنين طويلة يصور بناته الثلاث (كاثرينا) و(آنيا) و(فيفيان). كان موضوع هذه الصور "العائلة"، لكن الرجل الذي يقف وراء الكاميرا كان فنانا بالدرجة الأولى. إن طفلتي (غرادي) ترتسمان في ذهن المتفرج حتى بعد نهاية فيلم "**البريق**". إن صورة الفتاتين المقتولتين تقفان بجانب بعضهما وتبتسمان للكاميرا بينما تسخران من (داني تورنس) ترجع صدى تاريخ فوتوغرافي إلى ما وراء مخيلة (ستيفن كينغ).

يعالج فيلم "**البريق**" أيضا معاناة موضوع التأليف والكتابة. وصف (رون روزنباوم)، الذي كتب لمحة عن حياة (جاك نيكلسون) في مجلة نيويورك تايمز، فيلم "**البريق**" بأنه "أول فيلم رعب عن العوائق التي تصادف الكاتب." مع أن شهرة (جاك نيكلسون) ترتكز على أنه واحد من أفضل الممثلين الأمريكيين، إلا أنه مارس التأليف والكتابة في مشاريعه الأولى حيث كتب سيناريو "**رحلة إلى الغضب**" و"**رحلة في الزوبعة**" و"**الرحلة**" و"**الرأس**". لقد عززت الكتابة من أداء (نيكلسون) في التمثيل كما أن رحلته خلف الكاميرا في إخراج "**لقد أمرك بالقيادة**" و"**الذهاب جنوبا**" كانت أيضا مصدرا أغنى أداء (نيكلسون) في التمثيل. لذلك فإن العمل مع مخرج مثل ستانلي كوبريك الذي لا ينفك يعدل السيناريو كل يوم أثناء التصوير جعل (نيكلسون) يشترك أيضا بابتكار أفعال وتصرفات ومعاناة (جاك تورنس) في الكتابة والتأليف. عادة يعتمد المؤلفون والممثلون الناجحون على تجاربهم في العمل وهذا ما دفع بـ (نيكلسون) للعودة إلى ماضيه الشخصي من أجل تنفيذ المشهد الذي يصب فيه (جاك تورنس) جام غضبه على زوجته العطوفة بسبب حالة الإحباط التي يعاني منها في الكتابة وذلك عندما تسأله عن سير العمل في الكتاب الذي انكب على تأليفه. وقال (نيكلسون) لـ (رون روزنباوم): "إنه المشهد الوحيد الذي كتبته بنفسي في '**البريق**'. وأقصد بذلك المشهد الذي أظهر فيه أجلس أمام الآلة الكاتبة أحاول التأليف، أعتقد أني تصرفت بنفس الأسلوب في الحياة الواقعية عندما حصل الطلاق بيني وبين زوجتي. كنت أعاني من الضغط وقتها كرب أسرة لديه طفلة واحدة. ثم قبلت عرضا أحد الأيام للتمثيل في فيلم في الفترة الصباحية، بينما أجلس مساء أكتب فيلما آخرا وبجواري زوجتي الحبيبة ساندرا لترى فيّ ذلك المهووس الذي تجهله. أخبرت ستانلي عن التجربة ثم كتبنا المشهد في الفيلم. أذكر أني كنت أجلس أمام مكتبي عندما قلت لها 'إذا لم تسمعي صوت الآلة الكاتبة فهذا لا يعني أني لا أقوم بالتأليف ..' أذكر هذا الموقف العدائي. ثم حصل الطلاق بيننا."

بعد البحث والمشاورة ابتكر كوبريك نظام بديل مؤقت يستخدم أجهزة تسجيل الفيديو وشاشات عرضها من أجل سهولة التعامل بالمادة الفيلمية الخاصة بفيلم "**البريق**" وعملية المونتاج المشتركة مع الفني المختص (راي لافجوي). اشترى هذا النظام فيما بعد فني المونتاج المعروف (ديد آلن) من أجل فيلم المخرج (وارن بيتي) "**حمر**"، الذي يضم كما هائلا من المقاطع. أتاح هذا النظام لفنيي المونتاج (ديد آلن) و(كريغ ماكاي) المرشحين لجائزة الأوسكار، إيجاد المقاطع بسرعة وتقييم الأداء من خلال لقطات متعددة بواسطة تتبع رمز معين.

لقد عاد (راي لافجوي)، الذي نفذ المونتاج في "٢٠٠١"، إلى غرفة المونتاج للعمل مرة ثانية مع كوبريك الذي يتبع طريقة مباشرة في مرحلة ما بعد الإنتاج في أفلامه. عمل الرجلان في إحدى غرف التقطيع المونتاجي في استوديوهات إيلستري. استمع كوبريك بإصغاء شديد للتسجيلات الموسيقية بهدف العثور على الموسيقى المناسبة لفيلم "البريق". وعندما وجد ضالته في الموسيقي المطلوب ومعزوفته الموسيقية المختارة، استمع لكل التسجيلات المتوفرة لهذا الموسيقي ثم أخذ يرسل الملاحظات لموظفيه المختصين "تسجيل المقطوعة رديء. اعثروا على تسجيل جيد." عادة تزين الصور جدران غرف المونتاج بهدف تسلية الزوار وكسر الروتين في هذا العمل المنفرد. لكن كوبريك علق صورة لرئيس الأركان المشتركة مزيلة بتعليق بخط اليد "ظلال الدكتور S ".

عاد كوبريك مرة أخرى من أجل موسيقى فيلم "**البريق**" لـــ (ويندي كارلوس) و(راشيل إلكيند) اللذان قاما بتأليف الموسيقى المثيرة لفيلم "**البرتقالة الآلية**". اتصل كوبريك بهما ليخبرهما اهتمامه بعملهما في فيلمه الجديد. كان شقيق زوجة كوبريك، المنتج المنفذ (جان هارلان)، في نيويورك فعرج على استوديو (كارلوس) و(إلكيند) ليخبرهما أن كوبريك يصنع فيلما مأخوذ عن راوية لـــ (ستيفن كينغ) وحثهما على قراءة هذه الرواية. ويذكر (ويندي كارلوس): "كان أول شيء قمنا به أننا أسرعنا لأقرب مكتبة واشترينا نسخة من رواية البريق." بعد الانتهاء من قراءة رواية (كينغ)، اتصل كوبريك بهما هاتفيا مرة ثانية من لندن وسألهما 'هل لديكما أفكار معينة حول الموسيقى الملائمة لهذه القصة؟"

ويذكر (كارلوس): "كان اقتراحا غريبا لتأليف الموسيقى للرواية ولم نشاهد أي مقطع من الفيلم نفسه. نفذنا بعض القطع الموسيقية التجريبية ثم سألناه 'ما هي الموسيقى التي كنت تستمع إليها؟' فأجاب 'إنها فالس تريست للموسيقي سيبيليوس.' استمعنا نحن

أيضا إلى معزوفة هذا الموسيقي وغيره من الموسيقيين مثل ماهلر واستخدمنا هذه المقطوعات كنقطة بداية واستأجرنا فرقة موسيقية صغيرة أحضرناها للاستوديو الصغير الخاص بنا في نيويورك وسجلنا نصف ساعة من المقطوعات التجريبية. لم نسمع بعدها شيء من كوبريك ثم تناهى إلى علمنا أن الفيلم مازال قيد التصوير ولا يوجد مشاهد جاهزة كي نطلع عليها باستثناء إعلان مؤلف من مقتطفات من الفيلم. ثم طلب ستانلي منا إرسال نهايات المقطوعتين الأخيرتين الموجودة في تسجيلاتنا. وبالفعل استجبنا فورا إلى طلب ستانلي. قالت جان "يريد ستانلي شراء حقوق ملكية هذه الموسيقى لاستعمال المقطع الأخير من المعزوفة في الإعلان المصور لأن إنتاج الفيلم تأخر كثيرا وستعرض هذه المقتطفات في إعلان يوزع على صالات السينما لجذب اهتمام الجمهور لأن العمل في الفيلم لن ينتهي إلا بحلول فصل الصيف ونحن الآن في فصل الشتاء."

"قاموا بشراء حقوق ملكية هذه المعزوفة الصغيرة ثم اتصل بنا ستانلي وطلب منا الحضور إلى لندن في بداية العام. سافرت جوا إلى لندن في ١ كانون الثاني حيث التقيت براشيل وذهبنا إلى استوديوهات إيلستري وشاهدنا نسخة غير مكتملة من الفيلم عندما تكتشف ويندي اختفاء بعض القطع من الزحافة الثلجية الآلية. كانت هناك بعض المقاطع التي لم تضاف إلى النسخة النهائية من الفيلم. هناك هذا المشهد الغريب والغامض الذي يكتشف فيه نيكلسون بعض الأشياء مرتبة بطريقته الخاصة موجودة في قاعة الرقص عليها أسهم وإشارات .. يمشي نيكلسون ويعتقد أنه سمع صوتا .. فيرمي إليه شبح بالكرة التي قذفها نيكلسون بنفسه. لقد كتبنا الموسيقى لكل هذه المقاطع ولم نعلم ما هي المشاهد التي ستستخدم في النسخة النهائية من الفيلم. لذلك شاهدنا "**البريق**" في لندن بالطريقة التي جرى فيها تصويره أصلا."

"ذهبنا في اليوم التالي لمقابلة ستانلي وعرض علينا بعض المقاطع التي يعملون عليها لإنجاز الجزء المتبقي من الفيلم. لكن المواد الفيلمية التي شاهدناها كانت بحاجة للمونتاج. في فيلم "**البرتقالة الآلية**" زودنا ستانلي بنسخة عن الفيلم بالأبيض والأسود كي تساعدنا على إعداد الموسيقى اللازمة. لكن فيلم "**البريق**" لم يكن جاهزا بالنسبة لنا. لذلك أرسل لنا ستانلي شريط فيديو يحتوي على تصوير الفيلم الكامل. لقد ألفنا الكثير من المقطوعات الموسيقية لفيلم "**البريق**". عندما كنا في لندن سألني ستانلي فيما إذا كانت لدي فكرة عن موسيقى تنطبق على القبور والموت والأشباح، فاقترحت عليه مقطوعة "دايز

آراي' وهي بالطبع جزء من صلاة القداس اللاتيني. فلطالما استحوذت علي هذه الموسيقى الجنائزية كما استحوذت على راشمينوف ورافيل وبرليوز. وسألني كوبريك أين يستطيع سماع تلك الموسيقى، فقلت له هناك أرشيف من التسجيلات يحتوي على التراتيل والترانيم الغريغورية الحقيقية واقترحت موسيقى قداس بيرليوز ونصحته بالاستماع إليها مئات المرات وأصبح مشدودا إليها. المشكلة تكمن في رفض أية تعديلات على موسيقى معينة إذا كرر صانع الأفلام سماعها. لذلك فإن قسماً كبيراً من الموسيقى التي سجلناها مع فرقة الأوركسترا في كنيسة القديس غيلز بلندن لم يستعملها ستانلي في الفيلم لأنها ببساطة لم تكن مطابقة لموسيقى قداس بيرليوز. في الحقيقة هناك كم هائل من الموسيقى الإلكترونية والأوركسترالية التي ألفتها لمشروع الفيلم لكنها لم تر ضوء النهار على الإطلاق. لقد طرحها ستانلي جانبا."

أصبح كوبريك عبر السنوات الأخيرة ميالا إلى استعمال موسيقى جاهزة في أفلامه بدلا من استعمال موسيقى مؤلفة خصيصا لهذه الأفلام. إن موسيقى فيلم "**البريق**" مزيج مثير من عناصر موسيقية مرتبطة بجو الفيلم تثير الرهبة والرعب لدى المتفرج بنفس الأثر الذي تحدثه المؤثرات البصرية. فقد أخذ كوبريك بعض القطع الموسيقية من (ليفيتي) و(بيندريكي) ومزجها بأصوات إلكترونية من تصميم (كارلوس) و(إلكيند) كي يحقق نتائج درامية ومثيرة في نفس الوقت.

إن ألبوم موسيقى "**البريق**" ليس متوفرا الآن ويحتوي على جزء بسيط فقط من الموسيقى التي ألفها (كارلوس) و(إلكيند) لكن الفيلم استخدم العناصر الصوتية الإلكترونية لهذين الموسيقيين. "أراد ستانلي أن تتسلل هذه الموسيقى إلى مسامع المتفرجين وتدخل منطقة اللاوعي ثم تنساب خارجة بهدوء. إن التكنولوجيا في تاريخ صنع فيلم "**البريق**" لم تكن مستعدة بعد لتقديم أصوات الأجراس الغنية التي تطلع إليها ستانلي، لذلك حاولنا أن نجد طرقا بديلة أثناء جلسات التسجيل مع الأوركسترا. مما يدعو للأسف أننا بذلنا جهدا كبيرا ووقتا طويلا نعمل في معزوفة 'دايز آراي' التي قرر ستانلي في النهاية عدم استعمالها إلا إذا كانت مشابهة ومطابقة لموسيقى بيرليوز. كان يبحث عن أصوات خفيضة وبطيئة كالموسيقى الجنائزية. إن التزامن لا يهم في مثل هذا النمط من الموسيقى."

نسمع في بداية الفيلم أصواتا ابتكرتها (إلكيند) بصوتها كما أن الكثير من مؤثرات أصوات الرياح تم تركيبها من عناصر صوتية صنعها (كارلوس) و(إلكيند). إن صوت

(إلكيند) الرنان والعميق له مدى استثنائي في طبيعته وعندما اندمج مع معالجة (كارلوس) لهذا الصوت وإضافة الموسيقى الإلكترونية إليه تحولت تلك الأصوات كلها إلى لحظات أثيرية تبعث القشعريرة في الجسد والنفس.

ظل (ويندي كارلوس) فلسفيا في عمله مع ستانلي كوبريك وأظهر له كل الاحترام والتقدير لطريقة صنع أفلامه ومحتواها. ويذكر (كارلوس): "كل من تسنح له فرصة العمل مع ستانلي سيحظى بمتعة تشبه ركوب السكة الحديدية الأفعوانية الموجودة في مدينة الملاهي. فالعمل معه تجربة لا تنسى مدى العمر."

بالرغم من أن فيلم "**باري ليندون**" لم يحقق إيرادات ناجحة في أميركا، ابتدع كوبريك واستوديوهات (وارنر برذرز) استراتيجية خاصة لبيع وتوزيع فيلم "**البريق**" للمسارح ودور السينما. وبعد العرض الأولي في مسارح، مثل (ساتون) و(كريتيريون) في نيويورك في ٢٣ أيار تقرر العرض العام في شهر حزيران. اقتضت خطة كوبريك و(وارنر برذرز) عرض الفيلم في ٥٠ - ٦٠ مسرحاً في نيويورك بنفس شروط العرض الأولي، أي أن (وارنر) طلبت ثمانية أسابيع كحد أدنى وأن تكون حصيلة الإيرادات ٩٠% لـ (وارنر برذرز) و١٠% لصالة العرض بعد حسم أجور الصالة من فترة العرض الكلية، وذلك على النحو التالي: ثلاثة أسابيع بنسبة ٨٠% وثلاثة أسابيع ٦٠% وأسبوعان ٥٠% والأسبوع الأخير ٤٠%. كانت (وارنر) في موقع يتيح لها اختيار إما نسبة ٩٠/١٠ مع ناقص أجور الصالة أو أن تأخذ نسبة مباشرة. كما طلبت (وارنر) ضمانة بقيمة ٥٠,٠٠٠ دولار غير قابلة للاسترداد لكل عرض. وهذه الخطة تدر أرباحا إجمالية قدرها ثلاثة ملايين دولار تستلمها (وارنر برذرز) حتى قبل افتتاح فيلم "**البريق**".

اعتاد كوبريك أن يفتتح أفلامه ببطئ حتى يتعاظم صيت الفيلم لدى أسماع الجمهور وكي تتعاظم إثارة الفيلم وتصبح إيرادات شباك التذاكر أكبر. لقد أراد كوبريك و(وارنر برذرز) مردودا ماليا سريعا وكبيرا من فيلم "**البريق**" لأن فيلم كوبريك "٢٠٠١" كلف حوالي عشرة ملايين دولار واستغرق عشر سنوات ليحقق الأرباح المرجوة منه. أما فيلم "**البرتقالة الآلية**" بلغت كلفة إنتاجه مليوني دولار وبحلول ١٩٧٨ حصد الفيلم أرباحا تجاوزت ٤٠ مليون دولار.

كان العمل في مجال السينما يتبدل بسرعة كبيرة وتصدر كوبريك هذا النوع من الأعمال. فإذا رغب بصنع أفلام تتراوح كلفة إنتاجها بين ١٠ و١٥ مليون دولار اضطر

إلى جني الأرباح بشكل أسرع من غير أن يفسح المجال للتضخم المالي وارتفاع نسبة الفوائد أن تؤثر على الإصدار البطيء لأفلامه مما قد يقلل من احتمال حصد الأرباح المخطط لها مسبقا.

لقد خطط كوبريك طريقة إصدار فيلم "**البريق**" قبل سنة كاملة من إصداره. وكان يفكر بعرض الفيلم أولا في نيويورك ولوس أنجلوس في عشرة مسارح ثم عرض الفيلم في ٧٥٠ صالة في ١٣ حزيران ترافقها حملة دعائية تلفزيونية واسعة تركز على محطة ABC لأن كوبريك علم بأنها تستقطب أعدادا كبيرة من المشاهدين الذي تتراوح أعمارهم بين ١٨ و٣٤ سنة. وبالنسبة له فإن هذه الشريحة هي الأهم بين رواد السينما. لقد صنع كوبريك إعلانا عن "**البريق**" يتضمن مقتطفات من الفيلم أظهرت فقط مصعد فندق (أوفرلووك) تسيل منه موجة من الدم الأحمر. وقد جرى عرض هذا الإعلان المصور عن فيلم "**البريق**" في معظم المسارح ودور السينما في كل مناسبات عيد الميلاد كي يثير القشعريرة في المشاهدين لصيف ١٩٨٠. إن معجبي ستانلي كوبريك الذين رغبوا بمعرفة ما يخبئه لهم في فيلمه الجديد ابتهجوا لعودته بعد غياب دام خمس سنوات. إن الدراسة التسويقية التي أجراها كوبريك على فيلم "**البريق**" أظهرت له أنه مع انقضاء الأسبوع الرابع لإصدار الفيلم سيكون ٩٣% من البالغين الذين تتراوح أعمارهم بين ١٨ و٣٤ سنة قد شاهدوا الإعلان المصور الذي يعرض مقتطفات من الفيلم سبع مرات على أقل تقدير وبأن ٨٨% من مشاهدي التلفزيون سيكونون قد شاهدوا الإعلانات المطروحة عن الفيلم أيضا. صمم كوبريك هذه الخطة كي يتغلب على أي نقد سلبي ومن أجل استجماع حضور ضخم ومبكر على المستوى المحلي وكي يضمن إيرادات سريعة للاستثمار الذي تراوحت قيمته حسب بعض التقارير بين ١٢ و١٨ مليون دولار. في نفس الوقت كانت دار نشر (سيغنت) تعيد طباعة الرواية وحملت شعار الفيلم وبعض المشاهد منه أيضا بحيث تطرح مليون ونصف نسخة في السوق الأمريكية وضمنت بيعها سلفا عبر ١٠٠,٠٠٠ مركز لبيع الكتب.

منحت الجمعية السينمائية الأمريكية لكوبريك ميزة غير عادية بأن سمحت له طباعة تصنيف الفئة R (التصنيف الذي يحظر دخول الفيلم لمن هم دون السابعة عشرة إلا مع مرافق بالغ) على إعلانات الفيلم قبل أن يجري تصنيفه بشكل رسمي. وقد منح مجلس إدارة هذه الهيئة تلك الميزة بشرط أن يجري تصنيف الفيلم في السبت التالي لكن الإعلانات تقرر نشرها في مهلة لا تتجاوز يوم الأحد في لوس أنجلوس تايمز ونيويورك تايمز. كان

العمل يجري على قدم وساق في مشروع فيلم "**البريق**" مع اقتراب موعد تاريخ الإصدار في ٢٣ أيار. راجت شائعات في أوساط السينما بأن فيلم كوبريك الجديد سيصنف بفئة X (للبالغين حصرا) كما جرى تصنيف فيلم "**البرتقالة الآلية**" أول الأمر. شاهد رئيس لجنة تصنيف الأفلام (ريتشارد دي. هيغنز) نسخة غير مكتملة من فيلم "**البريق**" لكن اللجنة أفادت بأن العناصر اللازمة لتحديد فئة تصنيف الفيلم غير واردة كلها في النسخة التي شاهدها (هيغنز)، لذلك فإن التصنيف النهائي سيجري عند مشاهدة النسخة المكتملة من الفيلم فقط. في نفس الوقت طرحت (وارنر برذرز) نسختين من إعلانات "**البريق**"، النسخة الأولى تضمنت تصنيف R والنسخة الثانية غاب عنها رمز هذا التصنيف. والسبب الذي دفع بـــ (وارنر) لهذه الخطة أنه في حال لم يجري تصنيف الفيلم، فإن الشركة ستطرح الإعلان الذي لا يحتوي على رمز R. لكن الأمور كانت تسير على ما يرام مع أن الجمعية السينمائية الأمريكية نفسها كانت تنتظر رؤية النسخة النهائية من الفيلم وكانت تخشى أن يندرج فيلم كوبريك تحت الفئة (X) ، لاسيما أن هذه الفئة كانت من نصيب فيلمين صادرين عن أحد الاستوديوهات الكبيرة في تلك الفترة، هما فيلم "**إيماتويل**" و"**إدخال**" بسبب المشاهد الجنسية الصريحة الواردة فيهما، بينما صنف فيلم "**مقاتل الشوارع**" بنفس فئة (X) لمشاهد العنف. نشرت هذه المعلومات في مجلة (فارياتي) التي أشارت أيضا بأن ستانلي كوبريك و(فرانسيس فورد كوبولا) هما المخرجان الوحيدان اللذان منحا حق مونتاج أخير بعد إصدار أفلامهما لحذف المشاهد المثيرة للجدل. كان تقييم الجمعية السينمائية الأمريكية في مكانه لأن فيلم كوبريك اجتاز الامتحان ونال التصنيف R .

طلب كوبريك من (ساول باص)، الفنان الغرافي المشهور ومصمم قوائم ألقاب الممثلين والمشاركين بالأفلام السينمائية، أن يصمم الشكل الفني لحملة فيلم "**البريق**" الدعائية. كان كوبريك يقدر أعمال (باص) وإبداعه في مجال تصميم ألقاب الممثلين، لاسيما أنه كان من بين التجارب الإيجابية القليلة التي مر بها كوبريك في فيلم "**سبارتاكوس**". كان التصميم الذي نفذه (باص) لفيلم "**البريق**" عبارة عن وجه شبه مؤلف من نقاط بيضاء أخذت شكل حرف (T) كبير وامتد هذا الشكل المربع ليكمل الحرفين (e) و (h) المتبقيين من أداة التعريف The في عنوان الفيلم The Shining أما الخلفية وراء تلك النقاط البيضاء فكانت باللون الأحمر. بالطبع لم يظهر هذا التصميم الإعلاني إلا بحضور ستانلي كوبريك. ويذكر (باص): "كانت تجربة مهولة. كان ستانلي مهووس بالهدف الذي

يجري وراءه بينما كانت هذه التجربة ستفقدني صوابي. لكني أحترم ذلك خصوصا أني أتعامل مع كل شخص بنفس الأسلوب. في الحقيقة بذلت جهدا كبيرا للتصميم الذي طلبه ستانلي ولم يكف عن حثي لأبرز أفضل مواهبي. لقد نفذت ٣٠٠ صورة لهذا التصميم وكان بعضها رائعا جدا. وإني معجب جدا بهذه التجربة التي أعيش فصولها عادة عندما أقوم بعملي على أحسن وجه. فأحيانا أدفع نفسي إلى حافة الجنون وأطبق الشيء نفسه على الأشخاص الذي يعملون تحت إشرافي وتصرفت معهم كما فعل معي ستانلي. كنت أحثهم على إنتاج الأفضل. لقد أحببت العمل مع ستانلي وما زلت أحب أسلوبه في العمل. إنه ينضوي تحت ستارة واقية تحمي الاستوديو وهناك ستارة واقية أخرى في المنزل ويتنقل ستانلي بينهما بواسطة نفق صغير. إنه يعيش حياة النساك في سلوكه العقلي والعاطفي أثناء قيامه بالعمل. ولا يتوان ستانلي عن بعثرة الأشياء وجمعها من جديد لأنه يعتقد بأن شكلها سيكون أفضل. لعل ستانلي يعاني في داخله من الكرب أما في الظاهر فإنه بارد ورائع. وإني معجب جدا بالقوة التركيزية والاستحواذية التي يبنيها ستانلي حول نفسه. إنه شخص غير عادي."

افتتح فيلم "**البريق**" في نيويورك بتاريخ ٢٣ أيار ١٩٨٠ بعد أن أمضى ستانلي كوبريك ثلاث سنوات في صنعه. ولم تتوفر نسخة عن الفيلم لاستعراضها في حضور خاص إلا قبل أسبوع تقريبا من افتتاح الفيلم للعموم. والسبب في هذا التأخير أن كوبريك لم يكن راضيا عن جودة دمج الصوت في النسخ الستة الأولى المطبوعة من الفيلم.

بعد خمسة أيام من إصدار الفيلم، أي في ٢٨ أيار، طلب كوبريك حذف مشهد من خاتمة الفيلم. في المشهد المحذوف يقوم مدير الفندق (أولمان)، الذي يلعب دوره (باريْ نيلسون)، بزيارة (ويندي) في المستشفى. قال كوبريك لصحيفة نيويورك تايمز: "بعد عدة عروض في لندن وقبل افتتاح الفيلم في نيويورك ولوس أنجلوس بيوم واحد سنحت لي الفرصة لأشاهد الإثارة الحقيقية التي وصل إليها الحضور في ذروة الفيلم. لذلك قررت حذف المشهد الأخير باعتباره غير ضروري." وفي يوم الخميس التالي طلب كوبريك من (وارنر برذرز) إرسال فني مونتاج لكل منطقة يتنقل على دراجة من مسرح لآخر لحذف المشهد من بكرة الفيلم. وكما حصل مع كوبريك في فيلم "٢٠٠١"، شعر مجددا أنه لم ينل الوقت الكافي ليفكر مليا بالنسخة النهائية من الفيلم. وعندما سنحت له الفرصة قرر حذف المشهد الختامي المذكور.

ذهب (توني بيرتون) لمشاهدة "**البريق**" عند افتتاحه في كاليفورنيا. ويذكر أنه رأى نفسه في المشهدين اللذان يظهر فيهما. بالإضافة للمشهد الذي يظهر فيه يتحدث إلى (هالوران) في ورشة تصليح السيارات التابعة لـ (ديركن) كان هناك مشهد ثالث خارج الورشة عند وصول (هالوران) بالزحافة الثلجية الآلية ثم يجري معه حوار قصير قبل أن يغادر ثانية. هذا المشهد غير وارد في النسخة الحالية.

بعد افتتاح فيلم "**البريق**" في نيويورك جاء صديق كوبريك القديم، الناقد (الكسندر ووكر) إلى استوديو لزيارة المخرج. بعد أن اجتاز (ووكر) لافتة كتب عليها "ممنوع الدخول"، وجد كوبريك بين كومة من حاويات بكرات الأفلام يحمل سماعة الهاتف ويضع على عينه عدسة مكبرة وأمامه نسخة نيويورك تايمز الصادرة في ذلك اليوم استلمها كوبريك عن طريق التوزيع الذي يجري بواسطة إسقاطها جوا من الطائرة. كان كوبريك يفتح الجريدة إلى صفحة كاملة تحمل إعلانا عن فيلم "**البريق**" ويتحدث بالهاتف بلهجة التوبيخ مع أحد مديري الاستوديوهات البيروقراطيين يبدو أنه عجز عن أداء عمله على الوجه الصحيح "ألا يثير الأمر دهشتك أنك على بعد ثلاثة آلاف ميل في نيويورك بينما أنا موجود في لندن أخبرك بأن العرض الإضافي لفيلم '**البريق**' المقرر في الساعة الواحدة بعد منتصف الليل لم تتم الإشارة إليه في عدد اليوم من الصحيفة؟"

ربط (ستيفن كينغ) قرار كوبريك لتصوير فيلم "**البريق**" في قاعة منفردة من الاستوديو بعمل صانع الأفلام الشهير (فال ليوتون) والمخرج (جاك تورنر) في فيلم "**أناس شرسين**". كتب (كينغ) في معرض دراسة تناولت أفلام الرعب بعنوان "دانس ماكابري": "لقد اختار تورنر الاستوديو المنفصل - الأمر الذي يثير الاهتمام أنه بعد مضي نحو أربعين سنة من ذلك التاريخ يلجأ ستانلي كوبريك للقيام بنفس العمل في فيلم '**البريق**'. وكما تميز ليوتون وتورنر سابقا، فإن كوبريك مخرج يظهر حساسية واضحة لفروق بسيطة جدا في الإضاءة والظل. ففي عام ١٩٤٢ لم يتمكن فال ليوتون من التصوير في المنتزه المركزي ليلا لكن ستانلي كوبريك صور مشاهد عديدة في فيلم '**باري ليندون**' بواسطة ضوء الشموع، وهذا بالطبع يعتبر قفزة تقنية واسعة في هذا الأثر المتناقض: إن ذلك يتخطى حدود الخيال. ولعل الحقيقة أن كوبريك يقوم بقفزة واسعة جدا ولكن إلى الوراء في اختياره العمل في قاعة منفردة من الاستوديو في فيلمه '**البريق**'."

كان فيلم "**البريق**" من أنجح أفلام كوبريك من الناحية التجارية. وبالرغم من تعرض الفيلم لنقد سلبي شديد، افتتح "**البريق**" بقوة في نيويورك ولوس أنجلوس. وقد قدر (تيري سيميل) نائب مدير (وارنر برذرز) حصيلة إيرادات الأسبوع الأول من العرض بقيمة مليون دولار وقال أن "هذا الفيلم حصد أعلى رصيد من الإيرادات التي حققتها شركتنا حتى الآن في نيويورك ولوس أنجلوس وتفوق بذلك على فيلم '**كاتب التعويذات**' و'**سوبرمان**'." ومع ذلك فإن الحملة الدعائية لفيلم "**البريق**" وتوقيت افتتاحه في فصل الصيف أثار موجة نقدية واسعة في العديد من أبرز الصحف والمجلات الصادرة في الولايات المتحدة. ولم يساعد الرقم الذي حطمه "**البريق**" في شباك التذاكر في حصول الفيلم على ترشيح لجائزة الأوسكار، وبذلك كان "**البريق**" أول أفلام كوبريك التي لم ترشح لجوائز الأوسكار منذ ٢٣ عام، أي منذ استثناء فيلمه "**دروب المجد**" من جوائز الأوسكار.

ذهل (إد دي جيوليو) بالنتائج الباهرة التي حققها (غاريت براون) وستانلي كوبريك بواسطة جهاز تصوير الـــ (ستيديكام). وبعد أن شاهد (دي جيوليو) فيلم "**البريق**" وجه رسالة إلى كوبريك يهنه فيها على هذا الإنجاز ويعلق على المشاهد اللافتة للأنظار عندما يقوم جهاز الـــ (ستيديكام) بملاحقة (داني لويد) أثناء ركوب دراجته "كان الشر يلاحق الفتى .. كان الشر يلاحق الفتى."

عندما قام (دي جيوليو) لاحقا بتدريس حلقة بحث تخرج في تكنولوجيا السينما بالمعهد السينمائي والتلفزيوني لم يفارق ستانلي كوبريك ذهنه. "لقد أخبرت الطلاب أنهم سواء اتجهوا إلى الإخراج أو كتابة السيناريو أو التصوير السينمائي أو أي شيء من هذا القبيل فإن القاعدة التي سينطلقون منها هي تكنولوجيا صناعة الأفلام لأنها بالنسبة لهم ستكون كلوحة مزج الألوان التي يستخدمها الرسام وأنه ينبغي عليهم استيعاب تكنولوجيا صناعة الأفلام تماما كما يجب أن يستوعب الفنان أدوات مهنته من ألوان وصباغ كي يكون بمقدورهم توظيف هذه التكنولوجيا في مهنتهم السينمائية. وبرأيي الشخصي فإن أبرع من مارس هذه التكنولوجيا هو ستانلي كوبريك."

مع مرور السنين أقر (ستيفن كينغ) أنه كان فخورا لأن ستانلي كوبريك صنع فيلما مأخوذاً عن أحد مؤلفاته. ومن المؤكد أن فيلم كوبريك لفت الأنظار لـــ (كينغ) وجعله يحقق مبيعات أكثر من كتبه ولكن من ناحية ولعه بأفلام الرعب، فإن الفيلم لم يرق إلى المستوى المطلوب على حد زعم (كينغ) الذي قال لمجلة السينما الأمريكية عام ١٩٨٦: "هناك الكثير

من النواحي التي تثير الإعجاب بهذا الفيلم، لكنه يشبه سيارة كاديلاك فاخرة من دون محرك وبإمكانك الجلوس في هذه السيارة والاستمتاع برائحة الجلد الوثير الذي يغطي مقاعدها لكن المشكلة أنك لا تستطيع قيادة هذه السيارة أو تحريكها قيد أنملة. المشكلة الحقيقية هي أن كوبريك انطلق ليصنع واحدا من أفلام الرعب لكنه لم يدرك تماما أولم يفهم هذا النمط من الأفلام. وهذا واضح من بداية الفيلم وحتى نهايته، ومن حبكته إلى المشهد الختامي الذي جرى استخدامه سابقا في فيلم '**منطقة الشفق**'."

كان "**البريق**" آخر أفلام ستانلي كوبريك التي صورها (جون آلكوت). ففي عام ١٩٨٠ عند إصدار الفيلم، غادر (آلكوت) وزوجته (سو) وولده (كيفن) إنجلترا عائدين إلى الولايات المتحدة. فقد أصبح (آلكوت) مواطنا أمريكيا واستقر في منزل يقع في (استوديو سيتي) بكاليفورنيا. تهافت الكثيرين على (آلكوت) في الولايات المتحدة في سعي إلى استثمار موهبته في تصوير وإخراج الإعلانات التجارية والأفلام الروائية الطويلة.

لقد أصبح (آلكوت) في أوساط السينما الأمريكية أسطورة لعمله المتميز في "**البرتقالة الآلية**" و"**باري ليندون**" و"**البريق**" الذي بات مقياسا للجودة في مجال فن التصوير السينمائي. وبرزت موهبة (آلكوت) الفنية في التصوير مجددا في أفلام مثل "**تحت القصف**" و"**أسطورة طرزان**" و"**سيد القرود**". إن التعاون المشترك بين المخرج والفنيين العاملين معه عبارة عن فكرة غامضة تحجبها مفاهيم المخرج المبدع، لكن إحدى صفات عبقرية ستانلي كوبريك كمخرج سينمائي تمثلت في انتقائه المحترفين المتفوقين في عالم السينما مثل (آلكوت). كان الزمن قاسيا على (جون آلكوت) لأنه لم يتمكن من بلوغ القمة ثانية كما فعل في تصويره لفيلم "**باري ليندون**"، الذي يعتبر من أروع تصوير الأفلام في تاريخ السينما. وفي عام ١٩٨٦ عندما كان (آلكوت) يمضي إجازة مع عائلته في جنوب فرنسا، أصابته نوبة قلبية أدت إلى وفاته عن عمر يناهز الخامسة والخمسين. كان من المقرر أن يستلم (آلكوت) تصوير الفيلم الملحمي الذي طال انتظاره "**توسترومو**" للمخرج (ديفيد لين) – الفيلم مأخوذ عن رواية للمؤلف (جوزيف كونراد) تحمل نفس العنوان. والمخرج (لين)، الذي يوازي كوبريك بصفاته وقناعاته في الكمال والسيطرة المطلقة، توفي أيضا قبل بدء تصوير الفيلم.

قبل ثلاث سنوات من وفاة (جون آلكوت)، لخص مشاعره تجاه العمل مع ستانلي كوبريك في معرض حديثه مع (هيرب لايتمان)، محرر مجلة المصور السينمائي

الأمريكي: "أعتقد أنه عندما يعمل المرء مع ستانلي، فإن الفائدة تزداد من فيلم لآخر. لقد عملنا سوية منذ ١٩٦٥ تقريبا. إن العمل مع ستانلي ينطوي دوما على أفكار وأساليب جديدة .. 'دعنا نجرب طريقة مختلفة .. هل هناك وسيلة تجعل العمل أفضل مما كان عليه؟' .. كما أعتقد أن الوقت الطويل الذي أمضيته في فيلم 'البريق' محاولاً التأكد من صحة ترتيب الديكور فيما يقوم مدير القسم الفني ببناء هذا الديكور بما يتماشى مع تصميم الإضاءة، أعتقد أن ذلك كله كان رصيدا قيما بالنسبة لي. ولا يمكن بالطبع اكتساب هذا الرصيد في حال العمل مع شخص يفتقر إلى الخبرة والإدراك البصري الذي يتميز به ستانلي. إنه دائما على استعداد كي يتنحى جانبا إذا كان وقوفه منتصبا يعيق أسلوب جديداً في الإضاءة، وهذا برأيي مساعدة عظيمة يقدمها المخرج. إذا وجدت شخص يعمل بهذه الطريقة، فإن إنجاز العمل ككل يصبح أكثر سهولة. ولا أعتقد أن هناك شيئا مختلفا برز في علاقة العمل المشتركة بيننا. لعله أصبح أكثر إلحاحا في متطلباته الكثيرة لكن ذلك يسهل العمل في الفيلم التالي. ومثال على ذلك هي لعبتنا البريطانية في الكريكت: التدريب على خمس مجموعات من العصي، بينما تلعب فعليا بثلاث مجموعات لأن هذا سيجعل من الدفاع عن المجموعات الثلاثة أكثر سهولة."

الفصل (١٨)

(هل مضى سبع سنوات على ذلك؟ ..
إني لا أذكر السنين أبدا)

- لا ادري ما قراتم عن ستانلي، لكن الانطباع الذي تولد عندي انه كان مخبولا ومجنونا يخاف الجراثيم والذباب غير صحيح.

(ماثيو مودين)

- بقدر ما هي أعمال ستانلي كوبريك غامضة، بقدر ما هو واسع الاطلاع والمعرفة في الواقع.

(توني سبيريداكس)

- لعله اكثر الناس طيبة ممن صادفتهم في حياتي. إنه يحاول ان يخفي انه من برونكس وبعقلية اهالي برونكس، لكن هذا صعب. تحت هذه الهالة التي تلف ستانلي هناك إنسان ودود وحي الضمير لا يحب الألم ولا يحب ان يرى معاناة البشر ولا معاناة الحيوان. في الحقيقة لقد ادهشني هذا الشخص.

(ماثيو مودين)

مع إصدار فيلم "**البريق**"وعرضه في المسارح ودور السينما، عاد ستانلي كوبريك إلى تلك الحالة والمزاج الذي يسيطر عليه قبل البدء بمشروع جديد، لاسيما أنه لم تكن لديه فكرة معينة عن فيلمه التالي، لكنه أخذ يجهز نفسه بالبحث والقراءة والمطالعة واستعراض الأفلام بحثا عن نقطة البداية التي سينطلق منها نحو ذروة مشروعه التالي.

في عام ١٩٨٢ نشر (آرثر سي. كلارك) "٢٠١٠: الأوديسا الثانية" وهي تتمة لرواية "٢٠٠١" واتصل بكوبريك وقال له مازحا: "مهمتك أن تمنع الآخرين عن صنع فيلم عن الرواية الجديدة حتى لا يتسبب ذلك في إزعاجي." لكن استوديوهات MGM عقدت

صفقة لصنع الفيلم، إلا أن كوبريك الذي لا يحب أبدا تكرار أقواله، رفض المشروع ثم قام محاميه (لويس بلاو) بالتفاوض مع MGM حول رسوم حقوق تحويل الرواية إلى فيلم سينمائي والمقاطع من الفيلم الأصلي.

وفي منتصف ١٩٨٣، قام (بيتر هاياماس)، الذي أخرج فيلم "**محطة الجدي ١**" و"**شارع هاتوفر**" و"**الأرض النائية**" و"**الحجرة النجمية**"، بالاتصال بـــ (آرثر سي. كلارك) ليبلغه اهتمامه بالمشروع. ويذكر (هاياماس): "كان لدي تحفظات كثيرة. لذلك أردت الاتصال أول الأمر بآرثر كلارك وستانلي كوبريك. أثناء حديثي المطول مع ستانلي أردت الحصول على موافقته وإبلاغه عن عزمي لصنع فيلم عن رواية كلارك، لأني كنت سأصرف النظر عن هذا المشروع في حال لم أحصل على مباركة كوبريك. وأنا واحد من المعجبين بأعماله. إنه ببساطة أعظم موهبة ظهرت على سطح الأرض. لكن ستانلي قال 'بالتأكيد .. لا تتردد في صنع الفيلم فالأمر لا يهمني .. لا تخش شيء .. نفذ مشروعك واصنع الفيلم.'" كان (هاياماس) مثل كوبريك غالبا يصور أفلامه بنفسه ويحصل على لقب مصور الفيلم بالإضافة لإخراجه. وبالفعل نفذ (هاياماس) المشروع وصنع فيلم "٢٠١٠".

أصبح ستانلي كوبريك حموا في ١٠ آذار ١٩٨٤ عندما تزوجت ابنته البكر (كاثرينا)، البالغة من العمر ٣٠ سنة، من (فيليب يوجين هوبس)، البالغ ٣١ سنة. كان (فيليب) يعمل متعهدا لتزويد الطعام في الحفلات والسهرات. تم عقد القران في مقاطعة (هارتفوردشاير) بكنيسة القديس (ألبانس) في إنجلترا. مع أن (كاثرينا) كانت بالأصل ابنة الممثل الألماني (ويرنر برونس)، زوج (كريستيان) الأول، إلا أنها سجلت نفسها في عقد القران على أنها ابنة المخرج السينمائي ستانلي كوبريك.

اعتاد كوبريك مشاهدة الأفلام السينمائية عندما لا يكون منخرطا في إنتاج أحد أفلامه، وكان يحضر تلك الأفلام ويشاهدها في غرفة خاصة للعرض ضمن منزله الكبير. لم تقتصر تلك الأفلام التي يشاهدها كوبريك على الأفلام الروائية الطويلة، بل كان يتابع كل ما يتعلق بالإعلام المرئي لعله يعثر على مواضيع سينمائية معينة. كان كوبريك معجبا بمباريات الاتحاد الوطني لكرة القدم. وكي لا يقطع تواصله مع الحضارة والثقافة الأمريكية بكافة نواحيها، طلب من شقيقته أن تسجل له مباريات كرة القدم لفريق "العمالقة" وأن ترسل له شرائط التسجيل إلى لندن من منزلها في نيو جيرسي. كانت تحتوي تلك الشرائط على مباريات كاملة غير مسجلة عن بث مباشر بالإضافة إلى العديد من الإعلانات التجارية.

كان كوبريك يستمتع بمحتويات تلك الشرائط وفي أغلب الأحيان يكرر عرض بعض المباريات التي جرت في أعوام سابقة كما يفعل المعجبون بالأفلام القديمة عندما يكررون عرضها بالفيديو في منازلهم. كان يراقب تلك المباريات بكل انتباه ويدرس تفاصيل اللعب واستراتيجياته، لكن الإعلانات التجارية هي التي استحوذت على اهتمام كوبريك في المقام الأول. كما كان كوبريك معجبا بالأفلام القصيرة جدا على العكس من أفلام الإنتاج الضخم مثل "٢٠٠١" و"**باري ليندون**". عندما كان (فرانسيس إكس. كلاينس) في لندن لإجراء مقابلة مع كوبريك لصالح صحيفة نيويورك تايمز حول فيلمه "**طلقة بغلاف معدني**"، حدثه كوبريك بحماس وانفعال عن سلسلة من الإعلانات التجارية التي شاهدها على أحد شرائط فيديو مباريات كرة القدم: "هل رأيت إعلانات مايكلوب؟ إنها عن شباب وشابات يمرحون في الليل وينتهي احتفالهم بسكب البيرة .. وكل ذلك في غضون ٣٠ ثانية. إن تصوير الإعلان ومونتاجه رائع جدا." كما قال كوبريك لـــ (توم كاهيل) من مجلة (رولينغ ستون): "إن التصوير والمونتاج كانا من أروع الأعمال التي شاهدتها في حياتي. لا تفكر في طريقة بيع البيرة. إنها قصيدة بصرية. إنها عبارة عن ثمان لقطات رائعة وتدرك بأنه خلال ٣٠ ثانية استطاعوا القيام بشيء معقد فعلا. إن الكلام المقتضب غير رائج في الأفلام بينما تتصف الإعلانات التجارية التلفزيونية بالطابع الحيوي والعرض المعقد لشيء ما." وقال كوبريك لـــ (كاهيل): "إن أروع نماذج فن السينما موجودة في الإعلانات التجارية التلفزيونية. وإذا كان بمقدورك أن تروي قصة ذات مغزى معين باستعمال الشعر البصري فإنك قادر على معالجة مواد أكثر تعقيدا."

بعد إصدار فيلم "**البريق**" فكر كوبريك بصنع فيلم عن الحرب، وهو موضوع تناوله في أفلام سابقة مثل "**الخوف والرغبة**" و"**دروب المجد**". فاتصل في ربيع ١٩٨٠ بـــ (مايكل هر)، الذي عمل مراسلا أجنبيا لمجلة (إسكواير) خلال حرب فيتنام من ١٩٦٧ ولغاية ١٩٦٨ وألف كتابا بعنوان "تقارير عسكرية" عن تجاربه في الهند- الصينية نشره عام ١٩٧٧. عمل (هر) أيضا مع (فرانسيس فورد كوبولا) في فيلمه "**القيامة الآن**" وكتب عملية السرد بعد أن قام المخرج بمحاولات يائسة ليجعل من الفيلم تجربة بصرية وسمعية. هذا السرد الذي ألفه (هر) على لسان (مارتن شين)، باعتباره (الكابتن ويلارد)، دخل عقل الجندي ليظهر له جنون حرب فيتنام. كتب سيناريو هذا الفيلم (جون ميليوس) استنادا لرواية بقلم الأديب (جوزيف كونراد) بعنوان "قلب الظلام". لكن سرد (هر) جرى تأليفه

عن تجربة مباشرة مع الأحاسيس والمشاعر المتصارعة التي سيطرت على الحرب الفيتنامية. عندما التقى (هر) وكوبريك في إنجلترا كان هذا الكاتب قد قضى سبع سنوات في تأليف كتابه وسنة أخرى ليخوض فيها الحرب مجددا مع (كوبولا) لأنه قطع عهدا على نفسه أن يستمر في متابعة قضية الحرب الفيتنامية إلى أن اتصل به ستانلي كوبريك.

إن الحديث المبدئي الذي جرى بين كوبريك و(هر) تناول مواضيع كالحرب والأفلام وسلسلة من المواضيع المختلفة. وقال له كوبريك أنه كان يتطلع لصنع فيلم خاص عن الحرب لكنه لم يجد حتى الآن القصة المناسبة.

استمر كوبريك بالقراءة والبحث عن قصة جديدة كي يحولها إلى فيلم سينمائي. وقال لـ (توم كاهيل) من مجلة (رولينغ ستون): "إني أقرأ الكتب وأطلب إحضارها من الولايات المتحدة. وإني بالفعل أغمض عيني وأنتقي كتابا لا على التعيين من أحد الرفوف. وإذا لم يعجبني الكتاب، لا أكمل قراءته لكن الناحية المهمة هي أني أحب أن أشعر بالدهشة."

ما هو الشيء الذي يبحث عنه كوبريك في القصة، وما هو العامل الذي يشده لعمل أدبي معين فيجعله في حالة استحواذية؟ لم يتمكن كوبريك أبدا من الإجابة على هذا السؤال بالتحديد. وعندما يطرح أحدهم عليه هذا السؤال، كان جوابه دائما عام. وربما عندما تقدم به السن أراد أن يعرف بنفسه الجواب على هذا السؤال. لقد أظهرت الاستكشافات الفلسفية التي يقوم بها كوبريك السحر الذي يمر به حين يقرأ قصة للمرة الأولى تثير خياله. وقال كوبريك لـ (فرانسيس إكس. كلاينس): "إن مغزى القصة التي تقرأها للمرة الأولى هو بالتأكيد المعيار الحاسم لهذه القصة. فأنا أذكر شعوري اتجاه الكتاب وكتابة السيناريو وأحتفظ بهذه المشاعر والأحاسيس حية ونابضة في أكثر الظروف غير المناسبة الواردة في الفيلم."

وصف (مايكل هر) هذا المخرج الذي صور سلف الإنسان عند اكتشاف الأداة الأولى في فيلمه "٢٠٠١" بأنه استغل تكنولوجيا الاتصالات الحديثة في تبادل المعلومات التي تشكل عصب الحياة بالنسبة لوجوده، وذلك من خلال إرسال واستقبال رسائل الفاكس والبريد الإلكتروني.

استمر كوبريك و(هر) بالحديث إلى ما لانهاية ووصف هذا الأخير تلك المحادثات بقوله "كانت المكالمة الهاتفية الواحدة بيننا تطول وكأنها ثلاث سنوات تتخللها بعض المقاطعات."

قرأ كوبريك مجلة النقد الأدبي (كيركس) لاستطلاع الكتب التي قد تثير اهتمامه، لاسيما أن بعض الأعمال الأدبية التي تشير إليها هذه المجلة تجعله يفكر في ترجمتها إلى الشاشة الكبيرة. عندما سمع كوبريك عام ١٩٨٢ لأول مرة برواية "العائدون قريبا" عن طريق مجلة (كيركس) اطلع على هذا الكتاب وأعجب بأسلوبه. وفي نفس الوقت استلم (مايكل هر) نسخة من تلك الرواية واستنتج بأنها تحفة أدبية.

كانت رواية "العائدون قريبا" أول كتاب بقلم (غوستاف هاسفورد)، وهو مراسل عسكري أدى خدمته الإلزامية في فيتنام في ذروة الحرب الدائرة في تلك البلاد. قال كوبريك لـــ (لويد غروف) من صحيفة واشنطن بوست: "أستطيع القول أن القصة هي التي شدتني أكثر من موضوعها لأن أسلوب كتابتها كان يشبه القصائد الشعرية وقد حاولت أن أبقي هذه الصفة في الفيلم. وأعتقد أنه نتيجة لذلك كانت أحداث الفيلم تسير بشكل يثير القلق والمخاوف."

نشأ (غوستاف هاسفورد) في منطقة (آلاباما) الريفية وبدأت رحلته الطويلة والغريبة كمؤلف عندما كان في الرابعة عشرة وعمل كمحرر لدى صحيفة (فرانكلين كاونتي تايمز) وصحيفة (نورويست آلاباميان) يغطي أخبار مباريات كرة القدم وحوادث السير. ثم نشر (هاسفورد) في نفس العام مقالا عن جمع القطع المعدنية في مجلة (حياة الفتيان). إن (هاسفورد) الذي لم يكمل دراسته الثانوية انضم لمجلة المؤلفين والكتـــاب الفصلية (فريلانس). ثم التحق بمشاة البحرية الأمريكية عام ١٩٦٧ عندما بلغ الثامنة عشرة وأسندت إليه مهمة القيام بمراسل عسكري على أن ينضم لمحرري مجلة (ليذرنك) بعد الالتحاق بمدرسة التدريب العسكري التابعة للجيش. نقل (هاسفورد) إلى شمال كارولاينا حيث ساهم بتأسيس الصحيفة الصادرة ضمن القاعدة العسكرية الموجودة في تلك المنطقة. إن نشر المقالات والمواضيع حول فيتنام شكلت لديه الدافع للانضمام إلى جولة رسمية في ذلك البلد الذي دمرته الحرب. وعندما بقي عشرة شهور لإنهاء الخدمة الإلزامية، أصبح (هاسفورد) مراسلا عسكريا في الفرقة الأولى التابعة لسلاح مشاة البحرية الأمريكية في فيتنام وتمركز في منطقة "الشاطئ الأحمر" في خليج (دا نانغ) عام ١٩٦٨ حيث التقى هناك بـــ (دال داي) الذي أصبح فيما بعد المستشار الفني لـــ (أوليفر ستون) في فيلم **"الفصيلة"** (Platoon) وظهر أيضا في نفس هذا الفيلم الذي نال جائزة الأوسكار. تم تسريح (غوستاف هاسفورد) من الخدمة العسكرية في آب ١٩٦٨.

عندما عاد (هاسفورد) للولايات المتحدة علم بأن عائلته انتقلت للعيش في ولاية واشنطن فاستقر هو أيضا في (كيلسو) بنفس الولاية وسكن في شقة رخيصة وتزوج من امرأة تعمل في مطعم (كنتاكي) لصنوف لحم الدجاج المقلي. عمل (هاسفورد) في فندق بالقرب من مقبرة يعنى بالحطابين وكانت مهمته فض الخلافات التي تنشب عادة بين هؤلاء العمال. عندما تهدأ الأجواء في الساعة الثالثة بعد منتصف الليل كان (هاسفورد) ينكب على قراءة الكتب بشراهة وخصوصا مؤلفات (ناثانييل ويست). ثم نشر قصيدة ضمن مجموعة من المقتطفات الأدبية المعروفة في مجلة "قلوب وعقول منتصرة" تناولت في مواضيعها المحاربين القدماء. عندما انفض زواج (هاسفورد) أتى إلى لوس أنجلوس بصحبة كاتب الخيال العلمي (آرت كوفر) وأقاما مع الروائي (هارلان إيليسون) المشهور ببلاغته وحكمته. كان (هاسفورد) حاد الطبع وضخم البنية وله بطن كبير وتميز بصوت ذي نبرة عالية وبلكنة أهالي (آلاباما). اعتاد (هاسفورد) ارتداء قمصان بأكمام قصيرة وحذاء رياضي مهترئ. عمل (هاسفورد) في لوس أنجلوس كمحرر في إحدى مجلات البالغين.

كتب (هاسفورد) المسودات الأولية لرواية "العائدون قريبا" عندما كان في فيتنام يطبع القصص بصفته مراسل عسكري. لقد أطلق (هاسفورد) على العديد من شخصيات الرواية أسماء أصدقائه في فيتنام. استغرقت كتابة هذه الرواية سبع سنوات بالإضافة لثلاث سنوات من أجل طرحها في الأسواق بعد أن نشرها عام ١٩٧٩ عن طريق دار نشر (هاربر ورو وبانتام) مع أنها رفضت بادئ الأمر مسودة الرواية باعتبارها تتناول موضوع لا يتمتع بالشعبية اللازمة كما أن مؤلفها غير معروف في الأوساط الأدبية.

اقتنى (هاسفورد)، الذي اكتسب ثقافته بنفسه، مكتبة ضخمة ضمت أكثر من عشرة آلاف كتاب احتفظ بها بشكل منظم في أرشيف يصنفها حسب المواضيع، لكن مصدر هذه الثروة من الكتب بقي غامضا. كان (هاسفورد) مولع بشكل خاص بالروايات والكتب التي تتناول تاريخ الغرب الأمريكي والقصص البوليسية المثيرة والحرب الأهلية الأمريكية ونابليون ومعركة (آلامو) وحضارة جزيرة كريت القديمة وقطع النقد اليونانية الأثرية بالإضافة إلى مؤلفات (جاك لندن) و(آمبروس بيرس). أراد (هاسفورد) أن يكتب سيرة حياة (بيرس) التي تركز على السنوات التي كان فيها ضابطا وعزم أن يتبع خطا (بيرس) في ميدان معارك الحرب الأهلية التي عاشها (بيرس).

عمل (هاسفورد) بعد ذلك كحارس أمني وبات يسكن في سيارته. وفي هذه الفترة سعى أحد رجال الأعمال من ميونيخ بألمانيا الحصول على حقوق تحويل رواية "العائدون قريبا" إلى فيلم سينمائي مع أن هذا الرجل لا يمت بصلة لصناعة الأفلام السينمائية. أخذ (هاسفورد) المال وانطلق في رحلته الأولى إلى أوستراليا. عندما عاد إلى كاليفورنيا في الولايات المتحدة، علم أن ستانلي كوبريك أصبح مالكا لحقوق روايته الأولى "العائدون قريبا".

استهدف كوبريك المؤسسة العسكرية في طريقة تناوله موضوع حرب فيتنام. وكما فعل في فيلم "**الدكتور سترينجلاف**"، ركز اهتمامه على القوى الكامنة وراء التركيبة العسكرية. وقال كوبريك لـــ (الكسندر ووكر): "كانت فيتنام حربا مزيفة من حيث المسؤولين المتشددين الذين يرتبون الحقائق كما تفعل وكالات الإعلان ويتحدثون عن نسبة الضحايا وتهدئة المخاوف ويشجعون الناس على تزييف الحقائق وإخفاء آثار القتلى."

في عام ١٩٨٥ طلب كوبريك رسميا من (مايكل هر) كتابة سيناريو فيلمه الحربي الجديد. كان المخرج قد كتب خلاصة وافية عن نص الفيلم استنادا لرواية (هاسفورد). كان (هر)، الذي يعيش في لندن في منطقة قريبة من منزل كوبريك، يجتمع بالمخرج كل يوم من أجل تقسيم خلاصة نص الفيلم إلى مشاهد وتسمية كل واحد من هذه المشاهد. فعلى سبيل المثال المشهد الذي يتحدث عن استراحة فصيلة المقاتلين أثناء المعارك حمل عنوان C-Rats with Andre. كتب (هر) المسودة الأولى من السيناريو بشكل نثري واعتمد في كتابته على عناوين المشاهد وكان يرسل الصفحات المنجزة بالسيارة إلى كوبريك كل مساء ثم يناقش الرجلان حصيلة العمل اليومي عن طريق الهاتف.

قرر كوبريك تغيير عنوان فيلمه من "**العائدون قريبا**" إلى "**طلقة بغلاف معدني**". إن تغيير عنوان رواية (هاسفورد) كان أمرا بسيطا ولم يشكل أية عقبة بما أن الكتاب غير معروف على العكس من "**البريق**" و"**البرتقالة الآلية**" و"**لوليتا**". كما خشي كوبريك أن يساء فهم عنوان الفيلم بمعنى آخر يختلف عن المعنى المقصود بما أن عبارة Short-Timers تعني أيضا العاملين بنصف دوام. عندما كان كوبريك يقلب كتيبا عن مسدس صادف عبارة Full Metal Jacket (طلقة بغلاف معدني). تعتبر هذه العبارة صفة للطلقة النارية المغلفة بمعدن النحاس لأن هذا الغلاف يساعد على تلقيم الطلقة في البندقية، لاسيما أن معاهدة جنيف للحرب والشؤون العسكرية وافقت على هذه الطلقة المغلفة بالنحاس لأنها لا تتشظى أو تنفجر حين تخترق الجسد البشري.

أجرى كوبريك و(غوستاف هاسفورد) محادثات هاتفية طويلة جدا حول سيناريو الفيلم الجديد. وبما أن كوبريك ذاع صيته على أنه (هاورد هيوز) السينما المعاصرة أخذ يتصل بكل الأشخاص الذين ارتبطوا بالعمل مع هذه الأسطورة السينمائية إما بالهاتف أو عن طريق الفاكس أو البريد الإلكتروني.

لم يلتق (هاسفورد) بستانلي كوبريك سوى مرة واحدة. فقد تحدى كوبريك طريقة التعاون التقليدية في كتابة السيناريو حيث يمضي المخرج والكاتب ساعات وأيام طويلة معا يتبادلان الأفكار ويحتسيان أقداح لا تعد ولا تحصى من القهوة. مع أن كوبريك اتبع هذا الأسلوب في أيامه الأولى مع (مارلون براندو) و(كالدر ويللنغهام) و(آرثر سي. كلارك) عندما كان بين الثلاثين والأربعين من العمر لكنه أصبح أكثر انعزالية مع تقدم السن وبالتحديد حين بلغ السادسة والخمسين في مشروع فيلمه "**طلقة بغلاف معدني**".

عندما انتهى (مايكل هر) من مسودة السيناريو الأولى أعاد كوبريك كتابتها ثم قام (هر) بصياغة السيناريو أثناء تواجده في لندن. لقد استمرت عملية إعادة كتابة السيناريو حتى أثناء تصوير الفيلم.

اتصل كوبريك بزميله القديم (بوب غافني) وطلب منه الذهاب إلى منطقة (باريس آيلاند) في جنوب كارولاينا كي يصور وحدات مشاة البحرية الأمريكية (المارينز) أثناء التدريب دون أن يخبر المسؤولين العسكريين عن الغاية من هذه اللقطات. لكن (غافني) أخبره أن هذه الخطة لا تبدو منطقية كما أنه لن يشعر بالارتياح إذا خدع سلاح مشاة البحرية الأمريكية، فصرف كوبريك النظر عن هذه الفكرة. ومع ذلك ذهب (غافني) إلى (باريس آيلاند) وصور حفل تخريج ضباط الجيش وأرسل لكوبريك شريط التسجيل كي يتسنى له فرصة لدراسة حياة مشاة البحرية الأمريكية من خلال مراقبة ذلك بالفيديو.

من أجل اختيار الممثلين في فيلم "**طلقة بغلاف معدني**" نشر كوبريك عن طريق (وارنر برذرز) إعلانا في كافة أرجاء الولايات المتحدة يشجع الشباب والممثلين الطموحين لإجراء اختبار تمثيلي. استخدم كوبريك نفس الأسلوب الذي اتبعه في فيلمي "**البريق**" و"**باري ليندون**" بانتقاء الممثلين عن طريق شرائط الفيديو التي تسجل الاختبار التمثيلي الذي يخضع له هؤلاء المتقدمين. لقد تمكن كوبريك بهذه الطريقة من رؤية مئات الممثلين دون أن يضطر لمقابلتهم شخصيا. بينت الإعلانات أنه ينبغي على المتقدمين للاختبار ارتداء قميصاً بأكمام قصيرة وبنطال وأداء مشهد تمثيلي مدته ثلاث دقائق يلائم فيلماً عن

فيتنام. كما ينبغي على المشاركين التحدث عن أنفسهم واهتماماتهم ثم رفع بطاقة كبيرة في نهاية المسابقة تظهر اسم المشارك وعنوانه ورقم هاتفه وسنـــه وتاريخ ميلاده. ينتهي تصوير كل متسابق بسلسلة من اللقطات القريبة مع صورة جانبية للوجه. قامت (وارنر برذرز) بإرسال تسجيل الاختبار التمثيلي لكوبريك في إنجلترا الذي استلم ثلاثة آلاف شريط فيديو يحتوي على ممثلين محتملين لأداء دور جنود المارينز في الفيلم. استعرض موظفو كوبريك كافة شرائط الفيديو المذكورة واستثنوا منها الاختبارات التي تعتبر غير مقبولة على الإطلاق، فبقي ٨٠٠ شريط من أصل ٣٠٠٠، ثم حولوها إلى كوبريك كي ينتقي منها ما يراه مناسبا. كانت الغالبية العظمى من الشبان المتقدمين للمسابقة يجيدون العزف على الغيتار ويمارسون رياضة كمال الأجسام.

في عام ١٩٦١ التحق (لي إيرمي)، الذي لعب دور المدرب في فيلم "**طلقة بغلاف معدني**"، بسلاح مشاة البحرية عندما بلغ السابعة عشرة فور تخرجه من المدرسة الثانوية. وقال (إيرمي)، وهو بالأصل مزارع من كنساس، لـــ (آلجين هارميتز) من صحيفة نيويورك تايمز: "كنت قوي البنية ولدي خمسة أخوة وكان والدي نظاميا وشديد الانضباط ولم يمر يوم دون أن أفلت من ضربه سواء كنت أستحق العقوبة أم لا. وبما أني فتى ريفي في الأصل كنت أجيد الرماية." التحق (إيرمي) بسلاح المارنيز واستمر بمنصب مدرب لمدة ٣٠ شهراً خلال فترة حرب فيتنام. انتهت خدمة (إيرمي) في سلاح مشاة البحرية بعد ١١ سنة فجأة عندما انفجر صاروخ في شمال (دا نانغ) عام ١٩٦٩ أثناء خدمته مع فرقة المارينز الأولى وأصيب بشظايا كثيرة في ظهره وساعده وقضى نحو أربع أشهر في المستشفى وحصل على تعويض مالي نتيجة الحادث فاشترى به بيت دعارة في (أوكيناوا) ثم حول هذا الماخور إلى بار. انتقل (إيرمي) بعد ذلك إلى الفيليبين وتزوج هناك واتبع دورة قصيرة في الجامعة ثم ظهر في بعض الإعلانات التجارية التلفزيونية لبيع البضائع المختلفة من شراب الروم والساعات إلى بناطيل الجينز والأحذية الرياضية.

بدأت مهنة (إيرمي) السينمائية عندما قابل (فرانسيس فورد كوبولا) عام ١٩٧٦ بينما كان الأخير في الفيليبين يصنع فيلمه "**القيامة الآن**". كان (إيرمي) في ذلك الوقت يدرس في الكلية في مانيلا عندما استأجره (كوبولا) ليلعب دور طيار الهليوكوبتر في فيلمه. وسرعان ما تحول (إيرمي) إلى المستشار الفني في فيلم "**القيامة الآن**" و"**الفتيان في**

السرية سي" و"**قلوب أرجوانية**" كما ظهر في نفس هذه الأفلام الثلاثة ولعب دور المدرب في "**الفتيان في السرية سي**".

قابل (إيرمي) كوبريك أول مرة عندما تقاعد بسبب العجز الذي أصابه أثناء الخدمة في سلاح المارينز وعمل بعدها كمشرف على جودة الإنتاج في أحد المصانع. كان (إيرمي) يحب الظهور أمام الكاميرا وطلب من كوبريك أن يجري له اختباراً تمثيلياً لأداء دور رقيب المدفعية (هارتمان) في فيلم "**طلقة بغلاف معدني**" لكن كوبريك أخبره أنه لا تبدو عليه ملامح القسوة في شخصية المدرب (بايل) الوحشية. انتهز (إيرمي) هذه المناسبة ليعرض أداءه ومهاراته في عملية تحطيم شخصية المجندين الشباب كي يتم تحويلهم إلى مقاتلين أكفاء في سلاح مشاة البحرية. كان كوبريك يجري المقابلات مع الجنود البريطانيين من أجل دور الرقيب (هارتمان) وسجل الجلسات التي استعرض فيها (إيرمي) مهارته في التدريب العسكري بواسطة الفيديو وأضافها لنص السيناريو والحوار الخاص بالرقيب (هارتمان). وقال كوبريك لـ (الكسندر ووكر): "لقد أدهشتني إمكانياته في التمثيل وسجلنا أداؤه بالفيديو في المقابلات التي أجراها مع العناصر شبه العسكرية التابعة للقوات الإقليمية البريطانية الموازية لسلاح مشاة البحرية الأمريكية. ثم جعلهم يصطفون كما لو أنهم مجندين جدد قادمين لتوهم بالحافلة من باريس آيلاند وكال لهم الشتائم والإهانات كي يثير الخوف في قلوب هؤلاء المجندين، كما يحدث عادة عند الالتحاق بالخدمة العسكرية." لقد سجل كوبريك ٢٥٠ صفحة حواراً من الارتجال الذي قام به (إيرمي) واختار منها فيما بعد الأجزاء المناسبة لإضافتها للسيناريو. وقدر كوبريك بأن ٥٠% من حوار (إيرمي) كان ارتجاليا مثل "لا يعجبني اسم لورنس، فهذا الاسم يناسب المخنثين والبحارة."

لعب (إيرمي) دور الرقيب (هارتمان) من خلال خبرته الطويلة في التدريب العسكري. قال (إيرمي) في مقابلات عديدة بعد إنجاز الفيلم أنه لا يريد أن ترتبط صورته بالقسوة التي مارستها الشخصية في الفيلم، لكنه كان مدربا عسكريا صارما أيام الخدمة العسكرية الحقيقية. وقال (إيرمي) لـ (مارتن بيردن): "إن المدربين يتميزون عادة بالابتكار. فعندما كنت مدربا كنت أمشي أمام زملائي من المجندين الجدد وأتوقف أمام ثالث أو رابع مجند وأرغمه على الجلوس جاثيا على ركبتيه بحركة سريعة لا يستطيع مقاومتها."

اعتقد كوبريك أن المدربين أمثال (إيرمي) عبارة عن ممثلين طبيعيين، وقال لـ (بينيلوب غيليات): "إن التمثيل موهبة سحرية وجنونية في آن واحد. إن قوة الممثل

تكمن في مقدرته على خلق المشاعر والعواطف في شخصيته وبالتالي في الجمهور. كما أن المقدرة على البكاء وذرف الدموع بمجرد إشارة موهبة غريبة ونادرة. بالطبع فإن أداء المدربين العسكريين طبيعي لأنهم ممثلون أصلا. كما يجيد الكذابون هذا الأداء لأن الكذب يتطلب التمثيل."

ضرب كوبريك مثالا لـ (تيم كاهيل) من مجلة (رولينغ ستون) عن (لو غوسيت)، الذي لعب دور المدرب في فيلم "**الضابط والجنتلمان**" والحائز على جائزة الأوسكار عن أحسن ممثل، كي يشرح لـ (كاهيل) بأن معظم الأفلام تروق لذوق الجمهور. "أعتقد بأن أداء لو غوسيت كان رائعا لكنه اضطر إلى القيام بما يمليه عليه دوره في القصة وممالا شك فيه أن الفيلم يريد الفوز بحظوة الجمهور وهذا ينطبق على العديد من الأفلام أيضا."

جرى تدريب (لي إيرمي) في غرفة خاصة يبلغ طولها ٥٠ قدم، حيث كان (ليون فيتالي) يقذف بحبات البرتقال وكرات التنس إلى (إيرمي). وشرح (إيرمي) لـ (آلجين هارميتز): "كان ينبغي أن ألتقط الكرة وأرميها ثانية إلى ليون بأسرع ما يمكن وأن أردد حواري بنفس السرعة. وإذا تلعثمت بنطق كلمة أو نسيتها أو رددتها ببطئ، كنت مرغما على تكرار التدريب. لقد طلب مني ليون أن أكرر التدريب ٢٠ مرة دون أي خطأ. وبمعنى آخر، كان ليون هو مدربي العسكري في الفيلم."

قال (إيرمي) لـ (مارتن بيردن) من نيويورك بوست: "لقد وصفني كوبريك بأني متفوق في ترهيب المجندين الجدد. وقد أخبرني مدربي في الحوار أنني سأصبح مشهورا في هوليوود كأوقح شخص في المدينة كلها."

باعتبار أن (إيرمي) كان مدرب عسكري أصلا، كان يعلم بأن المدرب هو الشخص الذي يدير المحادثة بينما يردد المجندون عبارتي "أجل يا سيدي" ولا يا سيدي". وقال (إيرمي) لـ (مارتن بيردن): "إن معظم الأفلام التي تتناول موضوع معسكرات التدريب يكون فيها ثرثرة كثيرة لذلك تبدو مزيفة. لكني أعتقد بأن الممثلين يشعرون بعدم الأهمية إذا لم يكن لديهم نص حواري ينطقون به. لكن هذا ما يحصل في الواقع."

اختار كوبريك (ماثيو مودين) كي يلعب دور الجندي (جوكر) الذي كان ممثل (غوستاف هاسفورد) مراسلا عسكريا أثناء الحرب. وصف كوبريك الممثل (ماثيو مودين) لـ (الكسندر ووكر): "إنه يشبه الطفل الذي قد ينجبه غاري كووبر أو هنري فوندا." كان

(مودين) حينذاك ممثلا في السابعة والعشرين من العمر ولد في (لوما ليندا) بكاليفورنيا ونشأ في (أوتاه) وظهر في سبعة أفلام خلال السنوات الأربع الماضية. لعب (مودين) دور الجندي الفيتنامي في فيلم "**العصفور**" وفيلم "**الهبوط المميت**" وظهر أيضا في أفلام "**أنت حبيبتي**" و"**فندق نيوهامبشر**" و"**البحث عن الرؤيا**" و"**السيدة سوفيل**". ومن الجدير بالذكر أن ثلاثة من أشقاء (مودين) الأكبر منه سنا وإحدى شقيقاته أيضا أدوا الخدمة العسكرية في حرب فيتنام. قال (مودين) لـــ (سوزان لينفيلد) "لقد نشأت مع الإحساس بالشؤون الحربية وكلما اطلعت على الحرب عن طريق القراءة أشعر بأني لا أفقه شيئا عنها. لقد شاهدت الحرب في التلفزيون فقط واستمعت إلى عدد الضحايا التي تخلفها الحرب. كان الأمر يشبه البيسبول بالنسبة لمن سيفوز باللعبة. تكبدنا ١٠ خسائر في الأرواح بينما تكبد الطرف الآخر ١٠٠ خسارة." وقال (مودين) أيضا لـــ (كارين جيمس) من صحيفة نيويورك تايمز: "كنت كبيرا بما فيه الكفاية لأفهم ما يجري. وربما كان اهتمامي بهذا الدور أني نشأت معه." لقد فهم (مودين) فلسفة المارينز حول معسكرات التدريب ومفهوم كوبريك وأسلوبه في عرض عنصر الواقعية للجمهور بدلا من الفوز بحظوته. وقال (مودين) لـــ (كارين جيمس): "يجب عليك أن تزركشي فكرة معسكرات التدريب بآرائك وأفكارك لأن المعسكرات أصلا لا تتعلق بالشخصية أو خلق الشخصيات الروائية. فالشيء الذي يتعلمه الإنسان طوال حياته عدم إيذاء الآخرين أو سفك دمائهم. ولكن في حالة معسكرات تدريب المارينز تختفي فجأة هذه القواعد ولا تطبق على الواقع."

قال (مودين) أيضا لـــ (كارين جيمس): "جوكر في الفيلم ليس له اسم لأنه قد يكون جنديا لا على التعيين في حرب ما وفيه كثير من التناقضات. وأعتقد أن هذا هو السبب في روعة الفيلم. وعندما تشاهدي الفيلم لا تعرفي من يستحق التشجيع والتعاطف. فأنت تريدين العيش بسلام ولكن إذا كشطت شيئا بسيطا عن القشرة لتدخلي إلى نفسية الإنسان يتحول إلى حيوان؛ هناك وحش يقبع تحت هذه الواجهة الرقيقة التي تسمى السلام."

وعلق (مودين) بقوله لـــ (سوزان لينفيلد) من مجلة السينما الأمريكية بقوله: "كنا نطلق على أنفسنا لقب 'القضيب المتأرجح'. فإذا نظرت بطرف عينك إلينا ستجدينا كلنا حليقي الرؤوس نقف باستعداد ونشبه القضيب المذكر المنتصب. كان الأمر فيه الكثير من الذل وأقصد بذلك أن حلاقة الشعر ليصبح الرأس أصلعا مرة كل أسبوع بالإضافة إلى ١٠ ساعات يوميا من تلقي التعليمات والإهانات بصوت يشبه الزعيق شعور غير مريح على الإطلاق."

"إن أحداث "**طلقة بغلاف معدني**" موجودة كلها في الواقع ومشاهد معسكر التدريب تعتبر من أكثر الصور واقعية في عالم الأفلام عما يجري فعلا في معسكرات المارينز. فالأمر غير مريح أبدا. لا يسمح للمتدرب بالهروب أيا كانت الظروف. إن السبب الذي يجعل قصص ستانلي تشكل صدمة لأنها صورة مطابقة للواقع ولأنه لا يحاول أن يستدر تعاطف الجمهور مع أية شخصية لمجرد أنه فيلم سينمائي. ومن المؤكد أن رؤية إنسان تسفك دماؤه ليس منظرا جميلا كما أن فكرة أن يتعرض المرء إلى القتل ليست مريحة أيضا. فلماذا نحاول أن نجعل الأمر رومانسيا بينما هو مأساوي؟ ربما كانت كل أفلام الحرب العالمية الثانية تحاول أن تجعل من اشتراك المرء في القتال شيء رومانسي والسبب قد يعود إلى الأحداث والتطورات في أوروبا. لكن الاستمرار بهذه الرومانسية هو خطأ فادح. إن الشيء المثير الذي ظهر في الستينيات هو أن الناس بدأت الاستفسار عن كل شيء وشرعوا يقولون "لماذا؟"."

لقد قدر (مودين) الكمال الذي يتصف به كوبريك واحترم مفاهيمه. قال (مودين) لـ (سوزان لينفيلد): "ستانلي صديقي. لقد صادفتنا لحظات من الإحباط تثير الغضب من لي إيرمي. لكن هناك نوع من الالتزام يحجم المرء عن الغضب. ولم نغضب من المخرج لأنه كان يحاول أن يصنع شكلا فنيا وليس فيلما سينمائيا. فأفلام كوبريك لا تشبه آخر صيحات الأغاني الرائجة التي يستمع إليها المرء ويسخر منها وإنما تبدو كأنها قطعة موسيقية كلاسيكية يرغب المرء بسماعها مرات عديدة وفي كل كرة يجد هناك فروقاً بسيطة جدا. هذا هو شعوري اتجاه ستانلي."

سمع الممثل (فنسنت دونوفريو) عن اختبارات التمثيل التي تجري من أجل فيلم "**طلقة غلاف معدني**" من صديقه (ماثيو مودين). كان (دونوفريو) المولود في بروكلين طويل القامة (٦ أقدام و٣ بوصات) وشعره أسود متجعد وظهر في بعض أعمال مسرح برودواي. عاش (دونوفريو) طفولته في هاواي ثم تابع دراسته الثانوية في (ميامي) ودرس في مسرح (ستانيسلافسكي الأمريكي) بنيويورك وظل يؤدي الأدوار المسرحية لمدة ثلاث سنوات مثل دور (مورفي) في مسرحية "**الهندي يريد الحصول على برونكس**" وشخصية (ليني) في مسرحية "**الفأر والإنسان**". أما عمله الاحترافي الأول في برودواي كان في دور فتى إيطالي من برونكس يعاني من مشكلة في النطق. وذلك في مسرحية "**قبولات مفتوحة**".

عندما علم (دونوفريو) عن طريق (مودين) بأن دور الجندي (بايل) مازال شاغرا، استأجر كاميرا فيديو منزلية وسجل لنفسه اختبارا تمثيليا منفردا أمام قطعة خشبية خضراء تشبه مدخل الثكنة العسكرية وارتدى زيا عسكريا كاملا. عثر (دونوفريو) على نص كُتب من أجل شرطي جديد وحذف منه كل السطور التي تشير لكلمة شرطة أو شرطي. ثم أرسل شريط التسجيل إلى إنجلترا واستلم ردا على الفور أخبروه أنه حصل على هذا الدور. وقال كوبريك لـــ (بينيلوب غيليات): "إن أصعب دور في الفيلم كله كان شخصية بايل. لقد رغبت بالحصول على وجوه جديدة. واستلمنا نحو أربعة آلاف أو خمسة آلاف شريط فيديو يعرض أداء المتقدمين لتلك الأدوار."

بعد أن أسند دور (بايل) إلى (دونوفريو) طلب من كوبريك أن يزيد وزنه نحو سبعين رطلا ليصبح وزنه الكلي ٢٨٠ رطل. لقد جرى تحويل (دونوفريو) ذو البنية القوية والجسم المكتمل إلى شخص مترهل وكبش فداء بلقب (غومر بايل) أطلقه عليه مدربه الذي صمم على تحطيم الشاب معنويا أو بنائه مجددا ليصبح آلة حربية فعالة في سلاح مشاة البحرية الأمريكية. وقال (دونوفريو) لـــ (لسلي بينيت) من نيويورك تايمز: "لقد زاد وزني في كل أنحاء جسدي حتى أنفي أصبح بدينا ووجدت صعوبة في ربط أنشوطة الحذاء لكن هذه هي الطريقة الوحيدة التي ساعدتني على لعب دور ليونارد لأن الوزن الزائد جعل ليونارد بطيء التفكير وغبي، لكن لا أعتبره مختل عقليا. والشيء الذي فعلوه بليونارد أنهم حولوه إلى آلة قتل فعالة." كانت مشاهد التدريب الجسدي صعبة جدا بالنسبة لـــ (دونوفريو). فزيادة الوزن وعدم اللياقة البدنية للشخصية في الفيلم عرضته للأذى. ففي إحدى اللقطات التي تعرض سباق جري الحواجز أصيب (دونوفريو) إصابة بالغة في ركبته واضطر إلى إجراء عمل جراحي.

إن سيماء ومظهر الجندي (بايل) أضاف واحدا إلى قائمة كوبريك للشخصيات ذات النظرات الغريبة. ففي فيلم "**البرتقالة الآلية**" يقوم (مالكوم ماكدويل) بدور (أليكس) باختراق الشاشة من خلال تحديق عينيه الخبيثتين يلوي رأسه ليبدو مهووسا حقيقيا. أما (جاك نيكلسون) فقد قلد حملقة المجانين التي سعى إليها كوبريك بمنتهى البراعة وتكشيرته الشريرة وعينيه الشاذتين، ينظر للكاميرا بينما يحني رأسه لتعكس نظرة غريبة ومخبولة من عينيه. كما حظي (دونوفريو) بلحظاته الخاصة حين يراقب المدرب يتحدث عن الأشياء التي يستطيع عنصر المارينز أن يفعلها ببندقيته. يفعل (دونوفريو) ذلك وقد حرف رأسه

وقطب حاجبيه وفتح فمه وتصلب بؤبؤ عينيه. ثم يرمي بنظرة أخيرة غريبة جدا عندما يجلس (بايل) في مرحاض المعسكر قبل أن يقدم على قتل الرقيب (هارتمان) ثم ينتحر. لذلك فإن صرير أسنان (دونوفريو) وعيناه المخبولتان تحاكي في مظهرها تعابير (نيكلسون) و(ماكدويل) وتضيف صورة جديدة لمعرض كوبريك من الاستعارات المجازية الجنونية. قال المصور السينمائي (دوغلاس مايلسوم) لـــ (رون ماغيد): "كان هذا المشهد قويا جدا حيث يومض دونوفريو بما يطلقه الناس الآن على حملة 'كوبريك الجنونية'. إن ستانلي يحدق بنفس الطريقة التي تشعر بأنها تخترق المكان الذي ينظر إليه وتثير الرعب أحيانا – وأعتقد أنه قادر على حقن هذه النظرة في ممثليه أيضا."

عندما انتهى التصوير وقام الجندي (بايل) بقتل المدرب (هارتمان) ثم أقدم على الانتحار بأن فجر رأسه ببندقية حاول (فنسنت دونوفريو) أن يوظف كل طاقاته كي يعود بنفسه إلى ما كان عليه سابقا. إن حلاقة رأس (بايل) وزيادة وزنه إلى ٢٨٠ رطل أحدث الخراب في نفسية هذا الشاب، وقال (دونوفريو) لـــ (ليسلي بينيتس): "لقد غيرت هذه الشخصية من حياتي فالنساء عزفن عن النظر إلي وكنت أحملق في أردافهن معظم الوقت. كان الناس يرددون أقوالهم معي مرتين اعتقادا أني غبي." بعد مرور سنة على تسريح (دونوفريو) من جيش كوبريك، عاد إلى وزنه الطبيعي نتيجة التمارين والرياضة والهرولة لمسافة ستة أميال كل يوم. ونما شعره وعاد إلى تسريحته القديمة وتعافت ركبته المصابة وانطلق في رحلة التمثيل بأفلام أخرى بفضل المقالات النقدية التي تناولت الجندي (بايل) فذاع صيته في أوساط السينما.

أدخل كوبريك في فيلمه الجديد مجموعة قوية من الممثلين الشباب. أرسل (آدم بالدوين) من أجل اختبار التمثيل لفيلم "**طلقة بغلاف معدني**" مقاطع من فيلم "**حارسي الشخصي**" و"**الساعة ٣:١٥**" ومشهدا من مسرحية "**ظهراً لظهر**" وهي عن جنديين يجلسان في خندق في فيتنام. كان الممثل (بالدوين) يبلغ الخامسة والعشرين وطوله خمس أقدام وأربع بوصات وكان من المعجبين بكوبريك منذ أن شاهد أفلامه "**البرتقالة الآلية**" و"**٢٠٠١**" و"**القتل**". وقال (بالدوين) : "إن كوبريك يأخذ المرء من الأفلام التجارية السهلة ويركز على مفهوم الحرب سواء كانت حربا سيكولوجية أو حربا فضائية أو حربا من نمط الكوميديا السوداء مثل '**الدكتور سترينجلاف**'. إني أحب الطريقة التي يعبر فيها عن الحرب."

وظهر (بالدوين) أيضا في أفلام أخرى مثل "**المتهور**" و"**سيارة أجرة في واشنطن**" و"**ناس عاديين**". أول من اكتشف (بالدوين) هو المنتج/ المخرج (توني بيل) عندما لعب هوكي الجليد في (وينيتكا) بإيلونويس. وحصل (بالدوين) على أول دور له في فيلم "**حارسي الشخصي**" من إخراج (بيل).

بعد أن أسند لـــ (بالدوين) دور في فيلم "**طلقة بغلاف معدني**" وفور وصوله لإنجلترا بدأ بقراءة رواية "العائدون قريبا". وقال (بالدوين): "إن الشيء الذي أثار اهتمامي بالرواية هو أنها كانت تبدو ككناية قوية عن الخوف المرضي من الأماكن المغلقة الذي تعانيه حفنة من الرجال. كما أنها صورة مصغرة عن الحرب ومكوناتها بالنسبة لهؤلاء الرجال وفي نفس الوقت شكل عندي فكرة مناوئة للحرب. فأنا واحد من هؤلاء الليبراليين الذي تعتصر الحرب قلوبهم لذلك فإني أتفق مع أي فكرة مضادة للحرب صادرة عن الجناح اليساري."

أما (دوريان هيروود) الذي أسند إليه كوبريك دور (إيتبول) فقد مثل في فيلم "**جذور الأجيال القادمة**" وفيلم "**جيس أوينز**" ومسلسل "**أميركا**". أما على المسرح فقد ظهر في عدة أعمال منها "**الهبوط المميت**" و"**سيدين من فيرونا**"، وظهر في أفلام أخرى مثل "**الصقر ورجل الثلج**" و"**ضد كل الفروق**".

(آرليس هاورد) الذي لعب دور (كاوبوي) في "**طلقة بغلاف معدني**" اكتشفته محطة ABC في مدينة كنساس بولاية ميسوري، حيث كان يعمل في صب الإسمنت نهارا وفي التمثيل المسرحي ليلا. كان (هاورد) عضوا في "استوديو الممثلين" وكان ممثلاً مسرحياً بارعاً أيضاً وظهر في المسلسل القصير "**اليوم التالي**" وفي الفيلم الروائي الطويل "**المنارة العائمة**" من إخراج (جيرزي سكوليموسكي).

(إد أوروس) الذي لعب دور الملازم (تاتشداون) كان من أهالي بيتسبرغ ببنسلفانيا وعمل في صب الفولاذ وفي عروض برودواي لمدة ١١ سنة. كما تنوعت المهمة التي عمل بها (أوروس) مثل صياغة المجوهرات والرسم والهندسة. ظهر (أوروس) في أفلام مثل "**نادي القطن**" و"**البابا التابع لغرينيتش فيليج**" وفي مسلسلات تلفزيونية مثل "**عمل إضافي**" و"**الفزاعة والسيدة كينغ**".

(كيفن ميجر هاورد)، الذي لعب دور (رافترمان)، عمل في المسلسلات والأفلام التلفزيونية لمدة عشر سنوات وظهر في أفلام سينمائية مثل "**الأثر المفاجئ**" و"**أمنية الموت**

(٢)"، بالإضافة إلى بعض الأفلام التلفزيونية مثل "**من أجل الحب والشرف**" و"**شريط مينيسوتا**". كان (كيفن ميجر هاورد) في رحلة سياحية إلى روما عندما تلقى مكالمة هاتفية مستعجلة من وكيل أعماله يخبره أن ستانلي كوبريك يريد منه أن يلعب دور (رافترمان) المصور العسكري الساذج في فيلم "**طلقة بغلاف معدني**".

لم يسمح كوبريك لـ (لي إيرمي) بالتمرين مع الممثلين الذين لعبوا دور المجندين التابعين للمدرب (هارتمان) لأنه كان يريد أن تبدو ردود فعل هؤلاء الممثلين حقيقية عند تصوير المشاهد مع المدرب ذو القلب القاسي، أي أنه لم يرغب أن يرتبط (إيرمي) بعلاقة ودية مع أيا منهم. والنتيجة كانت نوع من الانفصال الذي حققه كوبريك مع (داني لويد) في فيلم "**البريق**". وشرح (لي إيرمي) لـ (آلجين هارميتز) من نيويورك تايمز: "كان الأمر مرعبا لهؤلاء الممثلين. فهدفي كان الترهيب، لاسيما أنه لم يقدم أحد على سبر أغوار نفسياتهم أو حتى الاقتراب منهم. ففي المرة الأولى التي اقتربت فيها من فنسنت، لم يتفوه سوى بعبارتين 'أجل يا سيدي .. لا ي سيدي' وقد صدمته هيئتي فقال حواره بسرعة ثلاث أو أربع مرات دون تلكؤ."

كان دور (لي إيرمي) محوريا في صناعة فيلم "**طلقة بغلاف معدني**". بالإضافة لدور الرقيب (هارتمان) الذي يسيطر على الجزء الأول من الفيلم فقد أسند إليه كوبريك مهمة خلق جو معسكر تدريبي ضمن الديكور المليء بالواقع الموثق. يبدأ الفيلم بعرض المجندين أثناء حلاقة رؤوسهم. لكن كوبريك وجد في نتائج الاختبار أن آلة الحلاقة الكهربائية لم تحلق شعر الرأس بما فيه الكفاية كي يبدو الرأس أصلعا كما تجري الأمور في معسكرات تدريب المارينز الحقيقية. اتصل (إيرمي) بأحد أصدقائه الموجودين في معسكر تدريبي تابع لسلاح مشاة البحيرة في (باريس آيلاند) الحقيقية في جنوب كارولاينا واكتشف بأنهم يستعملون آلة حلاقة خاصة لقص شعر كلاب (البودل) الفرنسية ذات الشعر الكثيف والأجعد.

تابع كوبريك طريقته في التعامل مع ممثليه بالمواربة وبشكل غير مباشر حيث كان يحثهم على أن يبحثوا معه عن مشهد خلال عملية صنع الفيلم. وقال (ماثيو مودين) لـ (سوزان لينفيلد): "شعوري هو أنه عندما لا يخبر الممثل بما يريد منه فإن ذلك سيدفع الممثل أن يبحث معه بطريقة أو بأخرى عن المشهد. لقد تبادلنا أحاديث كثيرة تراوحت بين الملاكمة والأساطير اليونانية بل إنها غطت كل المواضيع تقريبا من الألف إلى الياء."

استنتج (مودين) أنه بالرغم من سعي كوبريك لتحقيق الواقعية في تفاصيل الإنتاج المادية كان يريد من الممثلين تجاوز الواقع. واكتشف (مودين)، كما سبقه إلى ذلك (جاك نيكلسون) في فيلم "**البريق**"، بأن كوبريك يبحث عن الخيارات المتعددة الموجودة في كل حركة وكل كلمة. وقال (ماثيو مودين) لـــ (سوزان لينفيلد): "يقول ستانلي 'حسنا .. هذا واقعي ولكن هل يثير الاهتمام؟' أم أن الأمر يصبح أكثر إثارة عندما نرفع من مستوى الواقع ليتحول إلى استعارة مكنية أو مجازية؟ وأقصد بذلك كيف يتصرف المرء حين يسدد أحدهم مسدس إلى رأسه؟ لا يمكن أن تصف ذلك بأنه تصرف حقيقي وإنما مجرد تصرف. هناك مئات الطرق المختلفة من ردود الفعل عندما يشهر أحدهم مسدسه في وجهك. أظن بأن ستانلي مهتم بماهية الواقع لكنه لا يكتفي بما يبتكره الممثل أو المخرج. إنه يبحث عن شيء أكثر إثارة وأكثر غرابة. لعل باقي صانعي الأفلام ليس لديهم متسع من الوقت للتغير والتبديل لأن برنامجهم يقتضي إنجاز ما تبقى من التصوير في اليوم التالي وغالبا لا تكون هذه الطريقة التي يريدونها في التصوير. أما مع ستانلي، فالممثل يؤدي دوره بالطريقة التي يريدها دون أن يخضع لعامل الزمن والوقت المحدود."

حاول كوبريك إشراك أفراد عائلته في فيلم "**طلقة بغلاف معدني**": فقد كان هو المخرج والمنتج، وشقيق زوجته (جان هارلان) كان المنتج المنفذ، أما زوج ابنته الجديد (فيليب هوبس) كان مساعد المنتج.

استأجر كوبريك خدمات (أنتون فيرست) من أجل تصميم الإنتاج لفيلمه الجديد. عمل (أنتون فيرست) مع (كين آدم) في فيلم "**موتريكر**" وشارك أيضا مع فريق تصميم الإنتاج في فيلم "**الغريب**" للمخرج (ريدلي سكوت). وكان أيضا مصمم الإنتاج لفيلم "**قطيع الذئاب**" للمخرج (نيل جوردان). ينحدر (فيرست) المولود في بريطانيا من سلالة ملكية في (لاتفيا) ويتمتع بالذوق الأوروبي والأسلوب المعماري الجريء.

لقد اختلف "**طلقة بغلاف معدني**" بوضوح عن غيره من الأفلام التي تتناول موضوع فيتنام. ولم يكن مشابها لفيلم "**الفصيلة**" أو "**القيامة الآن**" لأن هذه الأفلام جرى تصويرها في الفيليبين بسبب طبيعة تضاريسها وأدغالها المشابهة لفيتنام. لكن فيلم كوبريك لم تجري أحداثه في الأدغال. فالقسم الأول من الفيلم كان في (باريس آيلاند) والقسم الثاني في (هو) بفيتنام خلال هجوم (تيت) عام ١٩٦٨. كانت دراسة المشروع بحد ذاتها صعبة. فالخطة اقتضت تشكيل (هو) في إنجلترا نفسها لذلك بحث كوبريك

وموظفيه عن المعلومات المتعلقة بفيتنام في مكتبة الكونغرس التي ضمت بين كتبها ومطبوعاتها صحف ومجلات فيتنامية من تلك الفترة. فانكب كوبريك و(فيرست) وفريق التصميم على دراسة الصور الأخبارية المأخوذة في (هو) عام ١٩٦٨ واختاروا منطقة من المدينة تحولت إلى ركام بفعل الحرب واستعمل كوبريك وفريقه هذه الصور لإعطاء المصداقية في تصميم الديكور.

أرسل كوبريك فرق استكشافية إلى المناطق المحيطة بلندن وبحثوا عن كل قاعدة جوية مهجورة في إنجلترا كي تكون بمثابة موقع لتصوير الفيلم. أراد كوبريك تصوير الفيلم خارج الاستوديو حتى يظهر عنصر الواقعية . عثر فريق الاستكشاف على ثلاثة مواقع من أجل تصوير مشاهد (باريس آيلاند) وفيتنام في شمال شرق لندن على بعد ٣٠ ميل من منزل كوبريك. قال (آدم بالدوين) لـــ (مارك كووبر) من مجلة السينما الأمريكية: "عندما تفكر بفيتنام فمن الطبيعي أن تتخيل الأدغال. لكن هذه القصة تدور حول حرب المدن. لذلك لم يكن خيار التصوير في لندن فكرة جنونية كما اعتقد البعض." لقد ذهل الكثيرين لأن كوبريك صور فيلمه عن فيتنام في لندن.

جرى بناء معسكر التدريب في فيلم "**طلقة بغلاف معدني**" على منطقة صناعية في (إينفيلد) وتم اختيار قاعدة عسكرية بريطانية في (باسينبورن) لتقوم مقام (باريس آيلاند) الموجودة أصلا في جنوب كارولاينا بالولايات المتحدة. وتمت استشارة (لي إيرمي) من أجل دقة ديكور هذا الموقع.

بالنسبة للمراحيض التابعة للمعسكر التدريبي حيث تحصل الجريمة والانتحار، جرى تصميمها وبناؤها في استوديو بلندن. كان كوبريك "عبدا" للتفاصيل الواقعية باستثناء الفرصة التي تتيح له الاحتمالات الدرامية. فمنطقة المراحيض الحقيقية الموجودة في (باريس آيلاند) لم تلبي رغبة كوبريك الفنية الذي قال لـــ (لويد غروف) حول تفسيره الانطباعي عن مراحيض المارينز: "كانت تبدو مضحكة ومغايرة لكل ما هو طبيعي."

أما لموقع مشاهد المعركة التي جرت في آخر جزء من فيلم "**طلقة بغلاف معدني**" فقد اختار كوبريك مصنعا مهجورا لصهر فحم الكوك يعود تاريخه إلى الثلاثينيات ويقع في (بكتون) في شرق لندن بالقرب من نهر التايمس. وقد استخدم هذا المصنع أيضا من أجل إعادة إنتاج فيلم "١٩٨٤". لقد تعرضت منطقة (بكتون) للقصف خلال الحرب العالمية الثانية وجرى تصميم النواحي المعمارية الصناعية في المنطقة على نفس يد المعماريين

الفرنسيين الذين عملوا في (هو) بفيتنام لدرجة أن بعض المباني في (بكتون) كانت نسخة طبق الأصل عن المباني الموجودة في المناطق الصناعية الخارجية في (هو).

علم كوبريك بأن المنطقة المخربة من (بكتون) بما فيها مصنع الفحم كانت ملكا لشركة البترول البريطانية وكان هناك مخطط لهدم المنطقة بأكملها وبنائها من جديد. إن انعزال هذه المنطقة أتاح لكوبريك استعمالها كأرض تابعة للاستوديو باستثناء أن المادة الأولية الموجودة هنا كانت حقيقية ولم يجري بناؤها من الصفر مثل الواجهة الخلفية لفندق (أوفرلووك) في فيلم "**البريق**". رأى كوبريك أن هذا الموقع كان مثاليا لتصوير المشاهد التي تدور أحداثها في (دا نانغ) و(فو باي) ومدينة (هو) الإمبراطورية التي دمرت في هجوم (تيت). حصل كوبريك على الإذن باستخدام هذه المنطقة وقال لـــ (لويد غروف): "كان لدينا فريق متخصص في الهدم واستغرق نحو أسبوع لنسف المباني. أما المدير الفني قضى ستة أسابيع مع شخص يدير آلة هدم مزودة بكرة حديدية عملاقة معلقة بجنزير لإحداث ثقوب كبيرة في أماكن مختلفة من الأبنية وكانت النتيجة آثار مثيرة للاهتمام فعلا ولا أعتقد بأن بناء مثل هذه الآثار كان ممكنا مهما كانت الميزانية المرصودة للإنتاج."

جاء موظفو شركة البترول البريطانية مصطحبين عائلاتهم خلال عملية الهدم ليتفرجوا على نسف المباني. اختتمت الخطوة الرئيسية بأعمال الحفر وغيرها من الأعمال المعمارية اللازمة لديكور التصوير. قال كوبريك لـــ (الكسندر ووكر): "لقد استطعنا في هذه المنطقة أن ننجز ديكورا يستحيل بناؤه في أي مكان آخر مهما كانت التكاليف. ولا أعتقد أن أي فيلم آخر أتيحت له الفرصة لاستخدام آثار حقيقية كهذه. كما أن الموقع الجغرافي المنعزل لهذه المنطقة ساعدنا على افتعال حرائق ضخمة وأعمدة ضخمة من الدخان أيضا."

عملت (آن إدواردز) في مدارس الحضانة في (بيركلي) لمدة عشرين سنة. كانت الشركة التي أسسها زوجها السابق تعمل على تزويد وتأجير وبيع وصيانة نباتات الزينة للمصارف ووكالات الإعلان وشركات الكومبيوتر. بدأت رحلة (إدواردز) السينمائية عندما تلقت اتصالا هاتفيا من كوبريك يطلب منها تزويده بستين نخلة. قالت (آن إدواردز) لصحيفة (أوبزيرفر) في لندن: "أجبته بنعم وسألته عن التاريخ الذي يريد فيه الحصول على تلك الأشجار وضمنت له تسليمها في الوقت المحدد، ثم سألت نفسي 'ماذا فعلت؟'"

سافرت (إدواردز) شخصيا إلى إسبانيا وصورت ٣٠٠ نخلة من أنواع مختلفة ورقمت كل واحدة من صور هذه الأشجار وحددت مواصفاتها من ارتفاع وطول أوراقها ومحيطها. درس كوبريك هذه الصور واختار الأشجار التي يريدها لخلق فيتنام ثانية في لندن من أجل فيلمه "**طلقة بغلاف معدني**". نخيل شمال إفريقيا الذي اختاره كوبريك زرعت أشجاره مباشرة بعد الحرب العالمية الثانية. أشرفت (إدواردز) على اقتلاع الأشجار المطلوبة وتجهيز نقلها إلى إنجلترا. وقد حفظت جذور كل شجرة بواسطة الجصّ منعا لتلفها وربطت الأوراق مع بعضها. دفع الإنتاج ١٠٠٠ جنيه إسترليني مقابل كل نخلة. وتطلب نقلها إذن تصدير من إسبانيا لإنجلترا وجرى تفتيش كل شجرة على حدة للتأكد من أن عملية نقلها لا تتعلق بتهريب المخدرات. قام العمال بتبليل تلك الأشجار أثناء عملية النقل كل يوم بواسطة خرطوم يستعمله رجال الإطفاء كي يحافظ جذع الشجرة على رطوبته وتبقى الأوراق خضراء. وعند وصول شحنة الأشجار إلى إنجلترا، تطلب نقلها إلى موقع التصوير شاحنات بطول ٤٠ قدم. صممت أحواض خاصة لتوضع فيها كل شجرة بشكل منفصل.

ذهبت (إدواردز) إلى رصيف الميناء ليلة الأحد قبل الموعد النهائي المحدد يوم الاثنين وتنفست الصعداء عند وصول الشاحنات الكبيرة لنقل الأشجار إلى موقع التصوير. ثم علمت (إدواردز) أن زائرا آخرا أتى إلى رصيف الميناء ليلا: لقد أتى كوبريك للاطمئنان عن وصول الأشجار من أجل استعمالها في فيتنام (بكتون). لكن كوبريك طلب من (إدواردز) المزيد من أشجار النخيل وكان مجموع ما استعمله من هذه الأشجار ٢٠٠ شجرة. كما استورد آلاف النباتات البلاستيكية من هونغ كونغ من أجل إكمال الديكور الطبيعي.

من الجدير بالذكر أن (آن إدواردز)، بعد أن عملت في فيلم "**طلقة بغلاف معدني**"، أسست شركة لخدمات أشجار النخيل باسم (بام بروكرز) كي تقدم الخدمات حصرا للأعمال السينمائية والتلفزيونية. وقد قامت هذه الشركة فيما بعد بتزويد نباتات النخيل لفيلم "**الحديقة السرية**" وفيلم جيمس بوند "**أضواء النهار الحية**" و"**البروتوكول الرابع**" و"**إمبراطورية الشمس**" للمخرج (سبيلبرغ)، بالإضافة للعديد من الإعلانات التجارية والعروض التلفزيونية والفيديو كليب.

بالنسبة لمشاهد الشوارع، استدعى كوبريك ٥٠٠٠ مهاجر فيتنامي يعيشون في لندن كي يتمركزوا في تلك الشوارع حتى تبدو مع الديكور وكأنها (دا نانغ) عام ١٩٦٨. كان كوبريك بحاجة لعدد من الممثلين الثانويين (الكومبارس) لإكمال عناصر وحدة المارينز

فلجأ لاختيار مجموعة من العناصر المؤقتين التابعين للقوات الإقليمية البريطانية التي تماثل الحرس القومي الأمريكي من حيث المفهوم.

إن مشهد المعركة الذي اختتم فيلم "**طلقة بغلاف معدني**" كان فريدا ومتميزا عن كل أفلام فيتنام التي تصور عادة معارك الأدغال حيث تكون تنقلات الجنود وقراراتهم غير واضحة المعالم. قال كوبريك لـــ (تيم كاهيل): "كان ميدان القتال محصورا في منطقة واحدة وضمن حدود معينة. لقد حاولت أن أنقل حسا واقعيا عن مجريات المعركة بحيث يعرف المتفرج المكان الذي يدور فيه القتال، وهذا عادة يغيب عن الأفلام الحربية حيث تكون ساحة المعركة مبهمة ولا تعرف أين حدودها بالضبط. فتضاريس المنطقة هي التي تبين الحدث وقد حاولنا أن يظهر ذلك بشكل منظم سواء في الطرقات المنحدرة أو فسحات المباني وكأن المعركة جرت بالفعل في نفس المكان. لذلك لم نضطر للتقطيع المونتاجي أو اللجوء للخدع السينمائية. فالقناص موجود في مكانه وقوات المارينز في مكانها."

بما أن (جون آلكوت) كان يعمل في الولايات المتحدة، لجأ كوبريك لمساعده (دوغلاس مايلسوم) كي يتولى الإضاءة للتصوير في فيلم "**طلقة بغلاف معدني**". عمل (مايلسوم) مساعدا لـــ (آلكوت) في "**باري ليندون**" وعمل مساعدا لضبط تركيز العدسات في فيلم "**البريق**"، بالإضافة لتصوير بعض اللقطات التي نفذتها وحدة التصوير الخارجي في ذلك الفيلم. لقد عمل (مايلسوم) مع (آلكوت) لمدة ١٥ سنة لذلك كان وقع نبأ وفاة (آلكوت) فظيعا على (مايلسوم). قال (مايلسوم) لـــ (رون ماغيد) من مجلة السينما الأمريكية: "أريد أن أبدأ حيث توقف جون. أعتقد بأنه كان مصورا عظيما وتعلمت منه أشياء كثيرة خلال عمله مع ستانلي. لقد كان موت جون ضربة موجعة لي وقررت أن أحاول تخليد رحلته السينمائي."

عمل (مايلسوم) في "**طلقة بغلاف معدني**" لمدة سنة ونصف. استغرق التصوير الرئيسي للفيلم ستة أشهر تقريبا ثم أغلق الإنتاج لمدة خمسة أشهر. لذلك فإن معظم الفترة التي قضاها (مايلسوم) مع كوبريك كانت في مرحلة ما قبل الإنتاج. وقال (مايلسوم) لـــ (رون ماغيد): "هناك دائما مواضيع كثيرة تناقشها مع ستانلي في مرحلة ما قبل الإنتاج. هناك دائما مواضيع هامة لابد من بحثها مع المصور قبل بدء التصوير الفعلي في المشروع ولا يقتصر عمل المصور المبكر على فحص معدات التصوير والتأكد منها، بل ليفحص كافة نواحي التصوير بأدق التفاصيل والتي تعتبر مهمة شاقة مع ستانلي. فهو

منهجي في الإعداد للتصوير بقدر ما هو منهجي في التصوير الفعلي. قد تستغرق أعمال الإعداد للتصوير نفس فترة التصوير ذاتها وربما أطول في بعض الأحيان. أعتقد أن ستانلي يعطي معاني جديدة لمفردات مثل meticulous (شديد العناية بالتفاصيل) و methodical (منهجي). أما بالنسبة للإضاءة، فإن البحث والنقاش في هذا الموضوع مفتوح ولا حدود له. فنحن نبني النماذج والمجسمات للديكور الحقيقي ونناقش طريقة إضاءتها ثم نجري اختبارات مكثفة."

"في الواقع واجهت صعوبة في العمل مع أشخاص تقل موهبتهم عن ستانلي. إنه يشبه مصرف المياه لأنه يستمر في اعتصارك حتى تجف، لكنه في نفس الوقت يعمل بكد ونشاط ويتوقع الشيء نفسه من الجميع. أحيانا تصبح وتيرة العمل بطيئة جدا ومعقدة لكنه يحب أن ينفذ العمل بطريقة مختلفة لم يسبقه إليها أحد من قبل. لذلك لا يمكنك أن تقوم بالعمل بشكل عفوي. فأسلوب ستانلي يتطلب من المرء أن يعمل بجد ونشاط وتفكير حتى تحمل النتيجة بصمة كوبريك. لكن هذه الطريقة مجهدة وشاقة وتستهلك وقتا طويلا، أي أن المرء يجب أن يكرس نفسه كليا للعمل مع ستانلي في مشروع الفيلم. فأنت تأكل وتشرب وتنام في مشروع فيلمه وكأنك وقعت عقدا للعمل مع ستانلي قلبا وقالبا. ومع ذلك يتيح لك الفرصة لتنفذ الأشياء بوجهها الصحيح، وهذا برأيي طريقة مجزية."

راعى (مايلسوم) أيضا التراكيب المميزة للصور التي يبتكرها كوبريك كما جرب ذلك قبله (غاريت براون) عندما عمل مع المخرج في فيلم "**البريق**". وقال (مايلسوم) لمجلة السينما الأمريكية: "إن ستانلي له أسلوب خاص في تراكيب الصور. فالطريقة التي يضع فيها الممثلين أمام الكاميرا مذهلة. ولا يمكنك أن تجد أية صورة لا تظهر فيها قدمي الممثل لأن اللقطات التي يأخذها تكون إما من الجذع إلى قمة الرأس أو يظهر فيها الجسد كاملا. وأفلام ستانلي كلها تتبع نفس الأسلوب. فتراكيب الصور فيها منظمة جدا لأنه يضع الأشياء والأشخاص أمام الكاميرا في مكانها المناسب والمضبوط. وأنا أتبع شخصيا نفس الأسلوب حتى لو كنت أعمل مع أشخاص غير ستانلي لأني أعتقد بأنها الطريقة الصحيحة في التصوير، علاوة على أني أصبحت مغرما بهذا الأسلوب الفريد. من ناحية ثانية، فإن استعمال كوبريك لعدسات الزاوية العريضة مميز جدا ويتيح لنا مساحة كبيرة لمعالجة الحدث. لقد استخدمنا الزوايا العريضة لتركيب اللقطات المثيرة بالإضافة للقطات القريبة في نفس المشاهد. ويتنقل ستانلي بين نمطي التصوير بمنتهى البراعة والحذاقة."

تنطوي ذروة معركة المارينز مع القناص الفيتنامي على صور مجازية وكنايات رائعة. استعمل كوبريك الحركة البطيئة في تصوير الجنود الذين تصيبهم طلقات القناص وأحيانا يلجأ للتصوير بحركة سريعة جدا تفوق خمسة أضعاف سرعة الصوت كي يسلط الضوء على رعب رجال المارينز والآلام الرهيبة التي يعبرون عنها عند الإصابة برصاصات القناص.أما اللقطة الفظيعة هي حين نكتشف بأن القناص ليس سوى شابة فيتنامية تطلق نار بندقيتها بكثافة حين يطوقها عناصر المارينز ويقتربون منها ببطئ. ويشرح (مايلسوم) لـــ (رون ماغيد) بقوله: "إن الحركة البطيئة في هذا المشهد لم ننجزها عن طريق تبطيء سرعة الفيلم بل إننا استخدمنا مصراع فتحة العدسة بكل خواصه. فعندما كانت القناصة الفيتنامية تتحرك للأعلى والأسفل وتتلفت يمنة ويسرى، بدت ألسنة اللهب التي تحيط بها وكأنها ساكنة لا تتحرك، وحين حاولت اختراق النيران لم يظهر اللهب بأنه يتحرك أيضا وإنما يحرق وجهها فقط. يتوقف عادة الفيلم عندما يفتح مصراع الكاميرا بكامله فتصبح الصورة في حالة جمود ولكن في حالتنا كان الفيلم يتحرك مع أن مصراع الكاميرا مفتوح باستثناء أن التزامن يختلف بمقدار ضئيل – ٢٥% تقريبا – لكنه كاف لاستمرار أثر الضوء في اللقطة."

عندما يسير رجال المارينز في المشهد الأخير من فيلم "**طلقة بغلاف معدني**" في شوارع المدينة المحترقة يرددون لحن (ميكي ماوس)، تم تصوير الأبنية بضوء صادر عن خزان يحتوي على ٣٠٠٠ جالون من البنزين المحترق بالإضافة للمواد الثابتة التي أضرمت فيها النار وكانت النتيجة دخان كثيف أسود ووهج أحمر قوي.

قام (غوستاف هاسفورد) عندما كان في إنجلترا بزيارة غير متوقعة وغير معلنة أيضا لموقع فيتنام كوبريك في (بكتون) كي يتأكد من أن الفيلم المأخوذ عن روايته قيد الإنتاج فعلا. قال (غوستاف هاسفورد) لـــ (غروفر لويس): "لقد ذهبت إلى موقع التصوير حيث يفترض أن ستانلي يصنع الفيلم في مكان صغير يدعى بكتون بالقرب من ايسكس على ضفة نهر التايمس. وهو عبارة عن موقع مهجور لأعمال النفط. لقد ذهبت بنفسي كي أتأكد من أن الفيلم يجري تصويره في ذلك المكان. كنت أعتزم رفع دعوى قضائية ضد إنتاج الفيلم لكن تطلب الأمر التأكد من وجود حقيقي لهذا الفيلم. لذلك ذهبت مع اثنين من أصدقائي وارتدينا ثيابا مموهة تشبه الزي العسكري الذي يرتديه جنود المارينز. كانت خطتنا أن نندمج مع ممثلي الكومبارس أثناء التصوير حتى لا يلحظ أحد وجودنا. حين

دخلنا المكان جاء إلينا المراسل واصطحبنا إلى خيمة الإطعام. كنا نتناول كعك الدونتس عندما سألني المراسل عن هويتي وعن سبب مجيئي إلى هذا المكان، فأجبته 'أنا الشخص الذي كتب الرواية التي يُصور عنها هذا الفيلم.' فبرقت عينا ذلك الشاب وقال 'لابد أنك تمزح .. هل أنت بالفعل هو الشخص نفسه؟' فقلت له 'أجل .. أجل أنا كاتب الرواية.' فرد قائلا 'أريد أن أصافحك وأهنئك لأن رواية 'الانفصال' هي أفضل كتاب قرأته في حياتي.' فابتسمت قائلا 'وأنا كذلك .!'"

إن افتتان كوبريك القديم وولعه بمرحلة السينما الصامتة قاده إلى أسلوبه الإخراجي في "**طلقة بغلاف معدني**". كان كوبريك يرغب أن يقوم فيلمه بالتواصل مع الجمهور من الناحية البصرية والنزر اليسير من الحوار البليغ والموجز. وقال كوبريك لـــ (فرانسيس إكس كلاينس) أنه أراد تركيبة الحوار أن تكون موجزة وأقرب ما يمكن للأفلام الصامتة لأنه رأى أن حوار "**طلقة بغلاف معدني**" يكاد يكون شعريا وكل كلمة لها مدلولها الخاص.

كان (توني سبيريداكيس) في إنجلترا يعمل في فيلم "**أمنية الموت (٣)**" للمخرج (مايكل وينر) عندما سمع بأن ستانلي كوبريك يختبر الممثلين عن طريق تسجيل أدائهم على شرائط فيديو من أجل فيلمه الجديد. ويذكر (سبيريداكيس) الذي تدرب على التمثيل المسرحي في مدرسة (يال) للمسرح وظهر في بعض المسلسلات التلفزيونية أيضا: "ذهبت إلى ليون فيتالي، مساعد كوبريك، الذي كان يدير جلسات الاختبار وكان غارقا في العمل حتى أذنيه. لكني استطعت الوصول إليه خلال فترة الاستراحة وقلت له 'اسمع .. لقد جئت إلى هنا فور سماعي بموضوع الاختبار.' لكنه أجل الاستماع إلي إلى منتصف الليل. وبعد مضي يومين اتصل بي ليون وقال 'يريد ستانلي الاطلاع أكثر على أداءك.' وهكذا بدأت العملية. خضعت لاختبارين في التمثيل لدورين مختلفين: الكابتن جانيواري والكابتن لوكهارت. لقد أحببت ليون لأنه رجل عظيم. كان يتولى القيام بكل الأعمال. إن الانطباع الذي أخذته عن ليون فيتالي أنه شخص كتب الملاحظات وأرقام الهاتف على كل جزء من جسده." علاوة على إجراء اختبار التمثيل، كان (فيتالي) منخرطا أيضا في تدريب الممثلين وكان بمثابة صلة الوصل بين كوبريك وهؤلاء الممثلين. "كان رد ستانلي على اختباري سواء صدقتم ذلك أم لا 'إن القرار يعود لتوني. دعه يختار الدور الذي يعجبه.' ذهبت لاحتساء القهوة مع ليون وتحدثنا حول الموضوع وشعرنا بأن دور الكابتن جانيواري يناسبني أكثر من دور الكابتن لوكهارت."

استغرق عمل (سبيريداكيس) في "**طلقة بغلاف معدني**" خمسة أسابيع. انضم (سبيريداكيس) لبرنامج التدريب سوية مع (لي إيرمي) وغيره من الممثلين الذين لعبوا دور مجندين مشاة البحرية. ويذكر (سبيريداكيس): "كان وجود إيرمي بيننا أو بالأحرى وقوفه في وجوهنا يهدف لإعدادنا سيكولوجيا وجسديا في نفس الوقت."

إن سيناريو "**طلقة بغلاف معدني**" في هذه النقطة بالتحديد كان له مقطع آخر حيث يذهب المجند (جوكر) إلى (فو باي) لمقابلة الكابتن (جانيواري). كان هناك ثلاثة أثلاث للفيلم: الثلث الأول (باريس آيلاند) – الذي ضم معسكر التدريب، والثلث الأوسط حيث يتحرر (جوكر) من الأوهام – فقد تحرر (جوكر) من أوهام آلة دعاية سلاح مشاة البحرية الأمريكية. وباعتباره صحفي، أدرك (جوكر) أن واقعية الصحافة تدور حول الزيف. كان ذلك جزء رائع من رحلة هذه الشخصية. لكن هذا الثلث الأوسط لم يظهر في الفيلم. لذلك ذهب (جوكر) من (باريس آيلاند) – التي كانت بحد ذاتها مصدرا قويا يتحرر به من الأوهام – وانطلق فورا إلى جنون المعركة والقتال.

قام فني المونتاج (مارتن هنتر) بعرض المشاهد التي ظهر فيها (سبيريداكيس) كي يشاهدها الممثل بنفسه. كان الكابتن (جانيواري) ضابطا مختل العقل يشبه الشخصية التي لعب دورها (روبرت دوفال) في فيلم "**القيامة الآن**". "كان يلعب المونوبولي بنقود حقيقية. كانت فكرته حول الشيء النبيل إرسال رأس الجندي الفيتنامي لخطيبته." ظهر (سبيريداكيس) في مشهدين من الفيلم. المشهد الأول يلعب فيه المونوبولي مع (جوكر) وفي المشهد الثاني يناقشان عدد الضحايا. المشاهد مع الكابتن (جانيواري) جرى تصويرها في لندن في ديكور كان مثاليا عن أدغال فيتنام التقليدية.

"لم أعرف سوى القليل عن كوبريك لذلك، ذهلت عندما علمت أنه من برونكس وأنا من سكان كوينز. كدت أطير من الفرحة. حين تلتقي بشخص ميثولوجي عظيم مثل ستانلي كوبريك وتكتشف أنه مجرد شخص من منطقة كينغز بريدج، فإن هذا يجعلك تفقد صوابك."

"رجعت إلى نيويورك لأتعرض للشمس كي تصبح بشرتي سمراء بما أني سأظهر في مشاهد الأدغال. ولكن عندما عدت إلى لندن، رأى ستانلي أن بشرتي أصبحت أكثر سمارا من باقي الممثلين. فذهبت إلى صالونات التجميل مرات عديدة حيث جرب المزينون شتى صنوف مساحيق التجميل للتخفيف من لون بشرتي. ثم تركت شاربي دون حلاقة لأن

ستانلي كان يريد تغيير سحنتي كي أبدو واحدا من أبناء بورتوريكو. وأخيرا ظهرت طبيعتي العصبية التي تميز أهالي كوينز وقلت له 'اسمع .. لقد أجريت دراسة مستفيضة حول الموضوع وشكلي كان سيبدو كما هو الآن لو قمت فقط بمجرد جولتين في تلك المنطقة الحارة.' عندما ثار غضبي بهذا الشكل اعتقدت أنني سأفقد عملي. لكن ستانلي نظر إلي وارتسمت تلك التكشيرة المخيفة على وجهه. وفي اليوم التالي اكتشفت أنه أرسل كل الممثلين إلى صالونات تسمير البشرة. وقال لي ماثيو مودين في الصباح التالي 'شكرا لجهودك .. أصبحت الآن استيقظ قبل ساعة من موعدي الأصلي لأذهب للاستلقاء في صالونات تسمير البشرة.' لكن ستانلي أعجبته الفكرة. لقد فكرت مليا باللقطة التي سأظهر فيها فوجدت أني كنت على حق والجميع على خطأ، ووافقني ستانلي الرأي أيضا. إن الخطوة التي أقدم عليها ستانلي تدل على عظمته لأن طردي من المشروع سيكون أسهل من إرسال كل الممثلين إلى صالونات تسمير البشرة. لقد أعجبت جدا بستانلي، بل أني أغرمت به منذ ذلك الموقف ثم أصبحنا بعدها صديقين حميمين."

صور كوبريك لقطات عديدة بواسطة الفيديو أثناء تمرين الممثلين وكان أحيانا ينفذ المونتاج لهذه اللقطات. ويذكر (سبيريداكيس): "إذا حان وقت تبديل الإضاءة وحان وقت الاستراحة كنت تجد ستانلي يجلس في غرفة يستعرض اللقطات التي صورها أثناء التمرين."

"كنا نصاب بالإرهاق في نهاية اليوم لأن ستانلي كان يحثنا على العمل بكل نشاط ويحاول أن يستثمر أفضل إمكانيات ممثليه بنفس الطريقة التي يتبعها مدرب فريق كرة سلة شهير مع أعضاء فريقه. إنه يضغط على الممثل قدر المستطاع كي يستخرج أفضل ما لديه. تكون مرهقا في النهاية ولكنك تشعر بالزهو والافتخار."

"عندما كنت مع ماثيو في مشهد لعبة المونوبولي التي تجري في كوخ صغير، كان هناك ممثل كومبارس يبالغ في أدائه. فسألني ستانلي 'هذا الشخص يبالغ في تمثيله، أليس كذلك؟' فقلت له 'أجل'. بدأنا اللقطة التالية فجلس ستانلي على كرسي ذلك الشخص ومثل مكانه بعيدا عن عدسة الكاميرا. كان ستانلي بالفعل يمثل دور الكومبارس. كان ذلك رائعا. ياله من مخرج مولع بالتفاصيل ودقائق الأمور. يشعر المرء أن ستانلي يقفز من مكان لآخر وينفذ كل شيء بنفسه. وفي إحدى لقطات المشهد، كان مدججا بالمعدات: يضع الشاشة في حجره والسماعات على أذنيه يراقب التصوير."

"كان يقول بعد عشر واثنتا عشر لقطة 'لنتمشى قليلا' .. فنذهب في جولة قصيرة ونتحدث عن كل الممثلين. إن عملية صنع الأفلام كانت تجري في عروقه. في أية حرفة هناك عدد قليل فقط ممن يتصفون بالصرامة وفي نفس الوقت تجدهم متزنين في أفكارهم. فمن ناحية، أنت تريد أن تكون المنافس المطلق، ومن ناحية ثانية تريد أن تتحول إلى السمو الفكري لا تبالي بالنتائج، وهذا تناقض كبير لأنه قد يمزق الإنسان. لكن كوبريك يستطيع أن يكون صارما ومتزنا في آن واحد. إنه كالطفل، لكنه رفيع الثقافة وواسع الاطلاع كرجل حكيم مسن. إنه مزيج من الاثنين. إنه يضع رأسه على كتفك ويغمض عينيه. ستانلي يحب التمثيل ويحب صناعة الأفلام."

"لقد تأثرت جدا عندما أثنى ستانلي على موهبتي في التمثيل. كان يقول 'إنك تذكرني بأحدهم ..'. ثم بعد مرور أسبوعين قال 'لقد تذكرت .. إذا كان لدى بن غازارا أو جون كاسافيتيس ابن، فإنك لاشك ستكون ذلك الابن.' لقد سررت جدا لسماع تعليقاته ثم قلت له بعد نصف ساعة 'إذا كان لدى راسبوتين أو بابا نويل ابن ستكون أنت هذا الابن.' هناك جزء من راسبوتين في شخصيته وتشعر أنك تريد ضمه إلى صدرك. لديه هاتين الشخصيتين: فأنت تهاب إحداها وتريد ضم الأخرى إلى صدرك. هذا هو ستانلي بالنسبة لي."

"إنه مرح وطبيعي جدا وبعيد عن التكلف. إنه يروي الحكايات عن جورج سي. سكوت وعن بعض المعدات التي اخترعها بنفسه. قال لي 'هل ترى هذه العدسة؟ لقد طورتها بنفسي ولم أكسب من ورائها بنسا واحدا لأني لم أستمع لنصيحة زوجتي.'"

بعد تنفيذ مونتاج الفيلم، حذفت اللقطات التي ظهر فيها (سبيريداكيس). واستدعاه كوبريك ليخبره بذلك. ويذكر (سبيريداكيس): "اتصل بي وقال أن هناك احتمال ٥٠% أن لا أظهر في الفيلم. وعبر عن أسفه حيال الموضوع. لقد أخبرني بذلك بنفسه ولم يتركني أكتشف الأمر حين أشاهد الفيلم بنفسي. إني أقدر هذا الموقف. أحد أصدقائي يعرف ابنته فيفيان وأخبرته أن والدها استاء جدا لحذف مشاهدي من الفيلم لأنه أحبني جدا وأنا أحببته أيضا. لقد علم بأن حذفي من الفيلم سيكون صعبا علي وانزعج كثيرا. لكن هناك بقعة طيبة في قلبي مع أن هذه الخطوة كادت تدمرني. فالشيء الذي حدث كان مريعا، لكنه كان سيدا نبيلا بكل معنى الكلمة. لقد أظهر لي أن هناك علاقة طيبة بيننا ولا أستطيع أن أطلب أفضل وأحسن من ذلك."

"لطالما كنت مفتونا بهذا الرجل كصانع أفلام رائع، لكنه كشخص كان ودودا أكثر مما سمعت عنه. لقد أدركت كيف ينعتونه باللامعقول. بالنسبة لي كان حنونا ومرحا ولطيفا. أما عن جنون الجانب الفني فإنه لا يفارقه. إنه يحب السينما كالأطفال وهذا الشعور يجري في دمه. هذا هو مصدر سعادته، فالسينما تنبع من داخله."

لقد أدى الممثلين الشباب أدوارهم في فيلم كوبريك وكأنهم عناصر وحدة عسكرية حقيقية. عندما يركب هؤلاء الممثلين الحافلة في ساعات الفجر للانطلاق إلى موقع تصوير فيلم "**طلقة بغلاف معدني**" تجد الصداقة تربط بينهم. كان تصوير الفيلم صعبا بالنسبة لهم، وخصوصا مشاهد المعركة لأنها كانت تبدو حقيقية لدرجة أن الممثل (دوريان هايروود) خشي أن يفقد سمعه بسبب أصوات الانفجارات المتواصلة وإطلاق النار الكثيف. وقد زار الطبيب مرتين معتقدا أن هذه الأصوات قد ثقبت غشاء طبلة أذنه. وقال (هيروود) لمجلة السينما الأمريكية: "كان المشهد كحرب حقيقية. كنا نشعر وكأننا وحدة عسكرية حقيقية كما ظهر ذلك في الفيلم. كنا نرتدي اللباس العسكري ونحمل البنادق ونجلس على الوحل والأنقاض في هذا الطقس الحار ننتظر وننتظر وندخن السجائر ونلعب الورق بعيدين عن أرض الوطن وعن عائلاتنا لشهور طويلة. كان الأمر يشبه الحياة العسكرية الواقعية." لقد امتد تصوير الفيلم من صيف ١٩٨٥، حيث يكون الطقس حارا ورطبا في إنجلترا كي يعطي الانطباع عن جو فيتنام، لغاية أيلول ١٩٨٦. وفي منتصف برنامج التصوير انحرفت سيارة (إيرمي) عن الطريق في غابة (إيبنغ) في الساعة الواحدة بعد منتصف الليل مما أدى إلى كسر أضلاع جانبه الأيمن، فاضطر كوبريك لإغلاق الإنتاج لمدة خمسة شهور بسبب حادث السيارة الذي كاد يودي بحياة (لي إيرمي).

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

عندما كان ستانلي كوبريك في صدد إخراج فيلمه الروائي الطويل الثاني عشر توفي والديه. توفيت (غيرترود كوبريك) في ٢٣ نيسان ١٩٨٥ في لوس أنجلوس عن عمر يناهز الثانية والثمانين بينما كان "**طلقة بغلاف معدني**" في المرحلة الأخيرة التي تسبق الإنتاج. وبعد مضي ستة أشهر فقط توفي (جاك كوبريك) عن عمر يناهز الثالثة والثمانين في ١٩ تشرين الأول في لوس أنجلوس في مركز (أرز – سيناء) الطبي بسبب مرض ذات الرئة البكتيري. عادت عائلة كوبريك قبل ذلك للاستقرار في كاليفورنيا عام ١٩٨٥ حيث

حصل (جاك) على رخصة لمزاولة مهنة الطب في تلك الولاية. وعاش الزوجان في جادة (ستارز ٢٢٢٢). دفن (جاك) و(غيرترود) جنبا إلى جنب في منتزه (بناي أبراهام) التذكاري في يونيون بنيو جيرسي.

تركت (غيرترود) في وصيتها كافة أمتعتها وحاجاتها الشخصية لزوجها (جاك). وبعد وفاته أوصى (جاك) أيضا بتوزيع ممتلكاتهم تلبية لرغبة (غيرترود). أما على الصعيد العائلي فقد أقرت (غيرترود) بنجاح ولدها وقالت في وصيتها: "لدي ولدان حيان يرزقان من زواجي الحالي، وهما ستانلي كوبريك وبرباره كرونر، وليس لدي أولاد غيرهما. وقد قصدت ترك الإرث لابنتي برباره وذريتها فقط بما أن ولدي ستانلي وأولاده بحالة مادية جيدة."

تم توزيع ممتلكات (جاك كوبريك) بالتساوي بين عائلة (روبرت) و(برباره كرونر).

(توبا ميتز كوبريك آدلر)، التي أطلقت عليها (غيرترود) لقب "صديقتي" ورثت ٢٠٠٠٠ جنيه إسترليني وخاتمين من (غيرترود).

حصل ولدهما ستانلي على "كافة الجوائز والميداليات وغيرها من المواد ذات الصلة المقدمة إلى ستانلي كوبريك (باسمه) التي أهداها ستانلي كوبريك سابقا للمتوفيين."

أعاد الزوجان في وصيتهما لزوجة ولدهما (كريستيان كوبريك) "كل اللوحات التي أهدتها سابقا للمتوفيين."

أعاد (جاك) وفي وصيته إلى حفيدته (آنيا كوبريك) "القصيدة التي طرزتها بالإبرة وقدمتها للمتوفى عندما كانت في الحادية عشرة."

تم توزيع العديد من الأمتعة والحاجيات الشخصية على أفراد العائلة والأصدقاء.

تضمنت الممتلكات إعادة القروض التي دفعها ستانلي عن طيب خاطر لوالده بعد وفاة أمه.

في الوقت الذي فقد فيه كوبريك والديه، ظهرت فرحة جديدة في حياته. فقد رزقت ابنته (كاثرينا) بصبي أطلق عليه اسم (الكسندر فيليب هوبس)، وذلك في ٢٠ كانون الثاني ١٩٨٥ في مستشفى القديسة ماري في (ويستمنستر). فأصبح ستانلي كوبريك جدا بينما أصبح زوج ابنته (فيليب هوبس) أبا.

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

أجرى كوبريك تمارين مطولة مع الممثلين وصور كل مشهد ثلاث أو أربع مرات على شرائط فيديو كي يتسنى له تحليلها بروية. استمر كوبريك كعادته بتصوير أكبر كم من اللقطات وصل عددها إلى ٧٥ لقطة للمشهد الواحد، يقوم بعدها باستخراج النسخة الفيلمية المطبوعة للمراجعة. قال كوبريك لممثليه: "لماذا لا نشاهد كل اللقطات التي صورناها؟" وشرح لهم بأن المادة الفيلمية المطبوعة هي أرخص جزء في عملية الإنتاج كلها.

جرى تكرار اللقطة الافتتاحية في مشهد معسكر التدريب ٢٥ مرة قبل وقوع حادث السيارة لـــ (إيرمي)، ولاحظ (دوغلاس مايلسوم) أن أداء (إيرمي) تحسن عن ذي قبل بسبب المحنة التي تعرض لها جراء الحادث.

ظل كوبريك عرضة للانتقاد بسبب تكرار اللقطات لمرات عديدة. ففي فيلم "**البريق**" سجل كوبريك رقما قياسيا في تكرار اللقطات لتصبح هذه العملية أسطورة في صناعة السينما، ومع ذلك أصر كوبريك أن عملية التكرار كانت ضرورية لابد منها. وقال لـــ (جاك كرول) إن أكثر ما يثير غيظه تلك المقولة الخرافية التي تفيد بأنه "إنسان كمالي مخبول يصور مئات اللقطات دون جدوى." وقال كوبريك لـــ (توم كاهيل): "إن ذلك يحدث عندما يكون الممثلين غير مستعدين تماما للتصوير، فلا يمكنك التمثيل دون حفظ الحوار. وإذا اضطر الممثل للتفكير بالكلمات التي سينطق بها فلن تؤثر على العواطف والأحاسيس." وقال أيضا لـــ (جاك كرول): "هناك العديد من الممثلين ممن ينصحهم معلموهم بعدم التقيد بالحوار. لذلك تكون النتيجة إعادة لتصوير اللقطة حوالي ٣٠ مرة ومع ذلك تستطيع أن ترى التركيز في نظراتهم لأنهم لا يحفظون حوارهم جيدا. لذلك تضطر لتكرار اللقطة المرة تلو الأخرى لعلك تحصل على نتيجة مرضية بالتدريج." وقال كوبريك لـــ (توم كاهيل): "إذا كان الممثل لطيفا، يذهب إلى منزله ويقول ستانلي إنسان يحب الكمال ويكرر تصوير المشهد مئة مرة. بمعنى آخر يقفز عدد اللقطات الثلاثين التي صورتها إلى مئة بسبب المبالغة. وهذا هو السبب وراء سمعتي بتكرار التصوير إلى ما لانهاية. فإذا كررت اللقطات مئة مرة في كل مشهد لن أتمكن أبدا من إنجاز أي فيلم. وعلى سبيل المثال، لا يدخر إيرمي أي جهد في تمضية الوقت اللازم مع مدرب الحوار، لذلك فإنه دوما يحفظ نصيبه من الحوار على أحسن وجه. وفي حالة إيرمي فإن معدل اللقطات المكررة لا تزيد عن ٨ أو ٩ مرات وأحيانا ٣ مرات فقط لأنه كان مستعدا وجاهزا للعمل."

قال (دوغلاس مايلسوم) لـــ (رون ماغيد): "لقد نفذ ستانلي لقطات كثيرة جدا ولكن في الحقيقة أن هذه اللقطات ليست تكرارا فقط لنفس الشيء وإنما غالبا تتجمع بالتدريج حول موضوع أو فكرة يمكن أن تنضج وتتطور. كما أن ستانلي يستخرج من ممثليه أكثر فأكثر كلما عمل معهم لفترة أطول. وهذه الطريقة مفيدة جدا للحصول على أداء جيد مع الممثلين الذي لا يرتقون إلى مستوى الدور. لكن ستانلي يواظب على حثهم بلطف ولكن بإلحاح إلى أن ينتجوا أفضل ما لديهم. لذلك فإن تعامله مع الممثلين جيد وفي النهاية يستمر في تمرينهم مرارا وتكرارا إلى أن يتقنوا حوارهم ودورهم فيصبحوا جاهزين للأداء. إن هذا العدد الكبير من اللقطات إنما يهدف لانتزاع شيء من الممثل لا يستطيع أن يقدمه بشكل مباشر. بالطبع فإن هذه الطريقة شاقة بالنسبة للعاملين في الفيلم لكنها أكثر صعوبة بالنسبة للممثلين. فعندما تنفذ مشهدا طوله ٨ أو ١٠ دقائق عدة مرات، أي بعد تكرار اللقطة ٣٠ أو ٣٥ مرة تجد نفسك تعيش هذا المشهد. وفي الحقيقة قد لا يتطلب الأمر تكرار اللقطات مرات عديدة كما يتصور البعض. ففي بعض مشاهد '**طلقة بغلاف معدني**' اضطررنا لتكرار اللقطة أحيانا لأكثر من ٢٥ مرة أو ٣٠ مرة لكن معدل إعادة تصوير اللقطات يتراوح بين ١٠ و١٥ مرة مع أننا نتوقف أحيانا عن العمل ثم نعاود تصوير المشهد بأكمله من جديد في فترة لاحقة."

ألفت (آبيغيل ميد) موسيقى فيلم "**طلقة بغلاف معدني**" وكانت تلك تجربتها الأولى في كتابة موسيقى الأفلام. أما الموسيقى الأصلية فقد جرى تنفيذها بواسطة الكومبيوتر. وظهر اسم (ميد) في قائمة المشاركين بالفيلم وعلى غلاف ألبوم موسيقى الفيلم أيضا.

عندما اشتدت المنافسة في أوسكار ١٩٨٧ نشر (روبرت كوهلر) مقالا في لوس أنجلوس تايمز بتاريخ ٢٨ كانون الثاني ١٩٨٨ كشف فيه بأن (آبيغيل ميد) كانت في الواقع (فيفيان كوبريك) ونشر مع المقال صورة لابنة كوبريك الصغرى التي بلغت السابعة والعشرين حينذاك، بالإضافة إلى صورة قريبة لوالدها يجلس في استوديو الموسيقى الخاص بـــ (فيفيان). كانت تلك المرة الثالثة التي تشترك فيها (فيفيان) في أحد أفلام ستانلي كوبريك. فالمرة الأولى ظهرت فيها (فيفيان) كطفلة ممثلة لعبت دور ابنة الدكتور (فلويد) تتحدث معه بهاتف مرئي في فيلم "٢٠٠١". المرة الثانية كانت في انخراطها في العمل مع القسم الفني في فيلم "**البريق**" بالإضافة إخراج فيلم تسجيلي عن صناعة "**البريق**". أما في "**طلقة بغلاف معدني**" ظهرت (فيفيان) في أحد المشاهد حيث

يقف الجنود ورجال الصحافة فوق قبر مفتوح كانت فيه جثة مواطن فيتنامي، بالإضافة إلى تأليف موسيقى الفيلم.

لقد انضمت (فيفيان كوبريك) إلى مجموعة مختارة من الملحنين والموسيقيين الذين ألفوا الموسيقى الأصلية لأفلام ستانلي كوبريك: (جيرالد فرايد) و(أليكس نورث) و(نيلسون ريدل) و(ويندي كارلوس) و(راشيل إلكيند).

رغب كوبريك أول الأمر استعمال موسيقى الطبول اليابانية في دعاية الفيلم لكنه لم يستسيغ سماعها فطلب من (فيفيان) أن تلحن له قطعة موسيقية للإعلان المصور عن الفيلم. قالت (فيفيان كوبريك) لـــ (روبرت كوهلر): "لقد أعجبته الموسيقى التي قدمتها له فطلب مني فيما بعد أن أؤلف القطعة الأصلية للمقتطفات المأخوذة من الفيلم."

قررت (فيفيان) تغيير اسمها لأنها أرادت أن يكون تقييم عملها لشخصها دون أية اعتبارات. اختارت أول الأمر اسما مستعارا هو (موسى لمبكين). وقالت لـــ (روبرت كوهلر) مشيرة إلى والدها باسمه الأول: "لقد ذعر ستانلي لهذا الاسم المستعار ثم تذكرت المنزل الذي عاشت فيه عائلتنا حيث قضينا أوقاتا طيبة وكان لهذا المنزل لقب كباقي البيوت الموجودة في إنجلترا: آبوتس ميد. فحولت آبوت إلى آبيغيل. طلب ستانلي من أحدهم أن يتحرى عن معنى هذا الاسم، فتبين أنه اسم قديم معناه 'ابتهاج الأب'. كان ستانلي يحب المصادفات وحاز هذا الاسم على إعجابه."

عندما عرضت موسيقى فيلم "**طلقة بغلاف معدني**" على اللجنة الموسيقية المنبثقة عن أكاديمية الفنون والعلوم السينمائية، رفض أعضاء اللجنة الثماني والعشرين بالإجماع ترشيح هذه الموسيقى للجائزة لأنها لا تحتوي على القدر الكافي من المادة الأصلية الملحنة خصيصا للفيلم كي تؤهلها للترشيح. وقال رئيس اللجنة الموسيقي (جون أديسون): "كانت هناك لحظات حاسمة في الفيلم استخدمت فيها ألحان البوب الرائجة، كما أن نسبة ١٥% من الموسيقى لم تكن من تلحين 'ميد' [فيفيان] وأهم من هذا وذاك أن كل أعضاء اللجنة شعروا بأن الأغاني لعبت دورا هاما في الفيلم مثل الموسيقى الأصلية بالضبط. فالموسيقى التي ألفتها (ميد) لم ترق إلى المستوى الدرامي المطلوب."

وقالت (فيفيان كوبريك) لـــ (روبرت كوهلر) في لوس أنجلوس خلال مقابلة هاتفية من لندن: "أعتقد أن اعتبار الموسيقى غير مناسبة للفيلم ليس حكما عادلا قياسا مع نسبة

الموسيقى التي ألفتها بنفسي. ولا أعلم فيما إذا كان قرار اللجنة صائبا وسأكون متفاجئة أكثر إذا كانت هناك موسيقى رائجة في موسيقى الفيلم أكثر من الموسيقى التي ألفتها بنفسي."

وقال (جان هارلان) بصفته مساعد الإنتاج لستانلي كوبريك وكزوج ابنته وخال الملحنة (فيفيان): "أعتقد أنه من السخف وصف عملها على أنه يفتقر للأهمية. موسيقاها رائعة وتدفع بالدراما الروائية للأمام."

أما الموسيقى الكلاسيكية شكلت أصواتا فضائية تشبه صرير الأبواب التي تتأرجح على مفصلات صدئة وغيرها من المؤثرات المحيطة التي اعتبرها الكثيرون بأنها إبداعية، لكن (أديسون) علق عليها بقوله: "إن تكرار مشهد على صوت الطبول لمدة دقيقتين ليس إبداعيا ولا يثير الخيال."

أرسلت (فيفيان) صفحات النوتة الموسيقية إلى صحيفة لوس أنجلوس تايمز لتبرهن أنها ألفت ٢٢ دقيقة و٢٦ ثانية من الموسيقى الأصلية للفيلم وأن موسيقى البوب عزفت لمدة ١٧ دقيقة و٣٩ ثانية. لم يشمل هذا التوقيت المفصـّل أربع دقائق أخرى أدرجت في الفيلم أيضا وتتألف من إيقاع المسير بقيادة (لي إيرمي)، وهذا ما جعل (كوهلر) يستنتج أن هذه التفاصيل تستوفي معايير اللجنة في نسبة الدمج الموسيقي بحيث تكون ٥٠% من الموسيقى الأصلية و٥٠% من موسيقى البوب والتي استثنت موسيقى (آبيغيل ميد) من الترشيح للأوسكار.

وقال عضو من مجلس اللجنة، رفض الكشف عن هويته، لـــ (كوهلر) بأن القرار النهائي استند على شعور اللجنة بأن ألحان البوب سيطرت على كامل موسيقى فيلم "**طلقة بغلاف معدني**". فاز عازف جاز (هيربي هانوك) عام ١٩٨٦ بجائزة الأوسكار عن أفضل موسيقى أصلية لفيلم "**طوال منتصف الليل**" لكن هذا الفوز أثار الجدل باعتبار أن الموسيقى تألفت من ترتيب (هانوك) لمعايير موسيقى الجاز أكثر من الموسيقى الدرامية التي ألفها (هانوك) أصلا. فأجريت مراجعة على القواعد الناظمة لموسيقى الأفلام عام ١٩٨٧ على النحو التالي: "إن تخفيف موسيقى الأفلام ودمجها بإدخال موسيقى من تأليف الملحن أو موسيقى موجودة أصلا تعتبر غير مؤهلة للترشيح." وفي هذا الصدد أوضح (أديسون): "هذه القواعد عبارة عن محاولة لوضع الخطوط الرئيسية لتقييم الأعمال الموسيقية الجيدة. لذلك فإن هذه القواعد كانت نموذجية من حيث وضع الخطوط الرئيسية أكثر من تحديد جودة الموسيقى."

قالت (فيفيان كوبريك) لـــ (روبرت كوهلر): "لا أعتقد أن ستانلي يغامر بمجهود أربع سنوات في صنع فيلم من أجل موسيقى رخيصة من تأليف أحد أولاده. لقد وثق بي وبأني سأؤلف موسيقى جيدة للفيلم." وفي ختام هذا الجدل الذي أثير حول موسيقى الفيلم لم يحصل "**طلقة بغلاف معدني**" على ترشيح واحد للأوسكار حيث رشح كوبريك و(هر) و(هاسفورد) لأفضل سيناريو.

بالإضافة لموسيقى "**طلقة بغلاف معدني**"، ظهرت في الفيلم بعض الأغاني الرائجة في تلك الفترة مثل "كنيسة الحب" و"وولي بوولي" و"هذه الجزمة مخصصة للمسير" و"طائر الشاطئ". وقد درس كوبريك إمكانية إدخال الأغاني ذات الطابع الكلاسيكي في الفيلم قبل المونتاج النهائي وراجع قوائم أفضل ١٠٠ أغنية من عام ١٩٦٢ ولغاية ١٩٦٨.

احتوى ألبوم الموسيقى الأصلي لفيلم "**طلقة بغلاف معدني**" لحنا عسكريا يحمل عنوان الفيلم ويردده (لي إيرمي) بصوته الحاد لكن هذا اللحن لم يدخل في الفيلم وإنما صدر بشكل مستقل قامت بإنتاجه (فيفيان كوبريك) مع عازف الغيتار (نيغل غولدينغ) واحتل المرتبة الثانية في موسيقى البوب البريطانية وحقق مبيعات جيدة في أوروبا.

دارت شائعات بأن "**طلقة بغلاف معدني**" كان مصمما بالأصل كفيلم ذي طبيعة وحشية يحتوي على مشاهد شنيعة. فقد أفاد عدد من النقاد أن الفيلم كان فيه مشهد يصور مباراة كرة قدم استخدم فيها اللاعبون رأساً مقطوعاً من جسد جندي فيتنامي عوضا عن الكرة، لكن هذا المشهد حذف فيما بعد. وقال (روبرت كوهلر) الذي يكتب لصالح صحيفة لوس أنجلوس تايمز أنه رأى سيناريو التصوير الذي يحتوي على عدة مشاهد وحشية لكنها لم تظهر في النسخة المنجزة من الفيلم. وقال (كوهلر) أيضا أن السيناريو أشار إلى أن جندي المارينز قطع رأس القناصة الفيتنامية في المشهد الأخير من الفيلم. وحسبما أوردته بعض التقارير الصحفية، فإن (آدم بالدوين) الذي لعب دور الجندي (أنيمال مذر) أصيب بخيبة أمل عندما شاهد العرض الأول لـــ "**طلقة بغلاف معدني**" وقد حذف منه هذا المشهد الشنيع.

لكن (جوليان سينيار) من (وارنر برذرز) نفى بأن الفيلم خضع لأي تعديل مونتاجي بعد إصداره وعرضه في الصالات، لكنه أشار إلى أن بداية تصوير الفيلم كانت مختلفة نوعا ما. وقال (سينيار) لـــ (كوهلر): "بدأ الفيلم في الأصل بمشهد يصور لمحة سريعة للماضي فأظهر جنازة الجندي (جوكر)، لكن كوبريك شعر بأن ذلك سيكون خطأ فادحاً في

سرد القصة كلها قبل أن يعطي الفرصة للجمهور لمشاهدتها واستكشافها بنفسه. والشيء المهم هو تأكيد وتصميم جوكر على الحياة."

لم يكن لـ (غوستاف هاسفورد) محامي أو وكيل يدير شؤون أعماله الأدبية. أراد كوبريك و(هر) أن يحصل (هاسفورد) على لقب كاتب إضافي لحوار الفيلم لكن (هاسفورد) شعر بأن مساهمته في السيناريو والحوار كانت مساوية لجهود ستانلي كوبريك و(مايكل هر). وشعر أيضا أن (هر) كان يعارض حصوله على لقب مساو له ولكوبريك بالنسبة لكتابة سيناريو الفيلم. وقال (هر) في المقال الذي كتبه (غروفر لويس) عن (هاسفورد): "في الحقيقة لم أعط الأمر أهمية كبيرة ولم يحتاج الأمر إلى إقناعي بضرورة ذكر اسم غوستاف كشريك في كتابة السيناريو لأنه يعرف ما هي نظرتي حول عمله فلقد اعتقدت دوما أنه ينبغي علينا استشارة غوستاف في كتابة السيناريو. وإذا لم يكن هناك اتصال بيني وبين غوستاف فهذا لا يعني شيئا سيئا. فالصداقة لا تتأثر بهذه الخلافات الثانوية."

استمر الخلاف حول لقب كاتب سيناريو "**طلقة بغلاف معدني**" حتى أثناء تصوير الفيلم. قال (هاسفورد) لـ (غروفر لويس): "استمر خلافنا على هذه النقطة لمدة سنة ونصف. من وجهة نظري فإني أستحق لقب كاتب السيناريو بمفردي. وقد سمعت الأحاديث الموجهة ضد سلوكي من ستانلي ووارنر برذرز ومايكل هر ولم أقتنع أبدا بأن حديثهم كان منطقيا وصحيحا. وقد ثابرت على موقفي إلى أن انتصرت."

بعد الانتهاء من كتابة سيناريو الفيلم وانقضاء الحرب الدائرة حول الألقاب في "**طلقة بغلاف معدني**"، رحل (غوستاف هاسفورد) إلى (بيرث) في أستراليا كي يتعافى من هذه المحنة ووجه رسالة إلى الصحفي (غروفر لويس) كتب فيها: "في عالم لوس أنجلوس التهكمي حيث تعقد صفقات العروض الفنية وراء الكواليس في حفلات الكوكتيل مثل مقتطفات من كوميديا الأفلام السوداء يرغب المرء بإقحام هذه الملاحظة المتفائلة: لقد انتصرت في معركة لقبي في الفيلم مع ستانلي وانتصرت عليه وعلى صالات العرض التي تسانده وعلى كل محاميي وارنر برذرز. وكما يقول أحد أصحابي، فقد ركلت مؤخرتهم جميعا."

"كنت أنا ومايكل هر صديقين جيدين إلى أن ظهر الخلاف حول لقب كاتب الفيلم. على حد علمي هر لا يريد التحدث معي مع أني أحاول التحدث إليه لكنه لا يرد بشيء. إن عملي في السيناريو مواز ومساو لعمله لكنه مازال يفسر ذلك بأني حصلت على كامل لقب

كاتب السيناريو كدخيل في هذا السياق. في الحقيقة لقد عملت على سيناريو الفيلم لمدة أربع سنوات وكتبت المشاهد والتعليقات وأرسلتها لستانلي. مما لا شك فيه أنه كان يعطي عملي لمايكل ليكتب نفس المشاهد والتعليقات. ثم يقوم ستانلي بمعالجة هذه الكتابات بالطريقة التي تناسبه. ولسبب ما فقد أعطى ستانلي جزء كبير من عملي لمايكل كي يطلع عليه لكني لم أقرأ شيء مما كتبه مايكل للفيلم. ولم نبحث في هذا الموضوع بشكل مفصل، وأقصد بذلك أننا تحدثنا بشكل عام دون التطرق إلى التفاصيل وكان حديثنا حول هذه النقطة مثل 'متى سينتهي هذا العمل اللعين؟' .. لقد أحببت ستانلي. فهو شخص مرح وإنساني وليس غريبا كما يفضل هو أن يظهر. إن فيلمي المفضل هو '**الدكتور سترينجلاف** '، بينما أعتقد أن '**دروب المجد**' هو أعظم فيلم كلاسيكي عن الحرب. وأنا على استعداد لمشاطرة ستانلي المشروب في أي وقت تعبيرا عن حسن نيتي."

أشارت قائمة الألقاب في "**طلقة بغلاف معدني**" إلى التالي: " سيناريو بقلم ستانلي كوبريك ومايكل هر وغوستاف هاسفورد".

لخص (مايكل هر) شعوره حول كتابة سيناريو "**طلقة بغلاف معدني**" لستانلي كوبريك في مقدمة نسخة السيناريو المنشورة بالكلمات التالية: "عندما ظهر فيلم '**فيفا زاباتا** 'عام ١٩٥٢، أشارت إعلانات الفيلم إلى إطراء عبّر عنه جون شتينبك، مثل 'أعظم فيلم ظهر حتى الآن'. وأذكر شعوري عندما رأيت بأن جون شتينبك هو الذي كتب سيناريو هذا الفيلم. لقد صدمتني تلك الوقاحة وقلة الاحتشام في الصراع حول المصالح. لكني كنت حينها في الثانية عشرة فقط ولم أبدأ مهنتي في كتابة سيناريو الأفلام بعد. ولعل ستانلي حين رأى مصطلح 'طلقة بغلاف معدني' في أحد كتيبات المسدسات الحربية، وجده مصطلحا جذابا ومؤثرا وشاعريا نوعا ما. فقد أصبح الكتاب والسيناريو والممثلين والفنيين هاجسا لديه." وهاهو كوبريك يلجأ ثانية إلى ملكية اللقب الكامل بقوله في إعلانات الفيلم "**فيلم ستانلي كوبريك طلقة بغلاف معدني**".

لقد أعجب كوبريك بالصورة البسيطة والجريئة التي مثلت الحملة الدعائية حيث ظهرت خوذة مموهة مع مشط من الطلقات المزودة بغلاف معدني مانع للتشظي وزر للسلام مع الكلمات التالية التي طبعت بالأسود "'ولد خصيصا للقتل" بالإضافة لبعض السطور مثل "تستطيع فيتنام أن تقتلني لكنها لا تستطيع أن تجعلني أقلق" .. "الريح لا تهب في فيتنام وإنما تبتلع". وردت هذه الجمل من أجل ترويج الفيلم واستقطاب الجمهور.

لقد أعطى فيلم "**طلقة بغلاف معدني**" الفرصة لكوبريك كي ينتقد بقسوة الجيش والإعلام على حد سواء. مع أن الفيلم لم يصل إلى حد الكوميديا السوداء الصريحة والعلنية، كما هو الحال في "**الدكتور سترينجلاف**"، إلا أن كوبريك حافظ على الناحية التهكمية طوال فيلم "**طلقة بغلاف معدني**". وهناك مشد تصور فيه الكاميرا لقطات وثائقية عن مقابلات مع عناصر المارينز في الولايات المتحدة أعطى لكوبريك الفرصة أيضا لاستكشاف رؤية ومفهوم العسكر للحرب. وقال كوبريك لـ (الكسندر ووكر) بأن هذا المشهد "كان موجزا في عرض السلوك السائد عن فيتنام ورسالة صريحة موجهة للإعلام مباشرة. وهذه المشاهد التي تعرض مقابلات صحيفة المارينز مع قواتها كان الغرض منها إظهار عملية 'طبخ' الأخبار على نمط أفلام هوليوود في الأربعينيات."

أصدر (أوليفر ستون) فيلمه "**الفصيلة**"، الذي أحدث ضجة في عالم السينما عام ١٩٨٦ وفاز بجائزة الأوسكار عن أحسن فيلم وأحسن مونتاج وأحسن صوت، وذلك قبل شهور قليلة فقط من إصدار "**طلقة بغلاف معدني**". قارن النقاد والجمهور بين الفيلمين ووجهات النظر التي يعبر عنها كلا الفيلمين فاستنتجوا أن فيلم "**الفصيلة**" كان فيلما تقليديا في تسليط الضوء على الجنود والناحية الملموسة للمعركة وتصوير واقعي لتجربة حرب فيتنام. أما أفلام مثل "**العودة للوطن**" و"**القيامة الآن**" فقد ظهرت كردة فعل مباشرة عن الحرب الفيتنامية. ففيلم "**العودة للوطن**" أظهر آثار الحرب داخل الولايات المتحدة، بينما قام "**القيامة الآن**" بتفسير تعبيري للتجربة الفيتنامية. أما فيلم "**القبعات الخضر**" للمخرج (جون واين) كان شهادة عن بطولات وقوة وحنكة المقاتلين في الحرب. فيلم "**اذهب وأخبر الشجعان**" للمخرج (تيد بوست) الصادر عام ١٩٧٨ كان مجهودا مبكرا للتعامل بأمانة واستقامة مع هذه الحرب والرجال الذين خاضوها. أما نظرة كوبريك لحرب فيتنام ارتبطت بمفهوم الحرب بشكل عام. يدخل فيلم "**طلقة بغلاف معدني**"، مثلما فعل "**دروب المجد**" سابقا، إلى عقلية وطريقة تفكير القوى العسكرية ويبرز عقم الصراع وحتميته. لقد عبر كوبريك عن احترامه وتقديره لفيلم المخرج (أوليفر ستون) لكنه اتخذ موقفا متشددا من هذا الفيلم الذي يصور العنف دون مبالغة بأنه حاول استمالة الجمهور والفوز بحظوته من خلال استعمال العناصر التقليدية لهذا النمط من الأفلام. لقد اتهم كوبريك معظم الأحيان بجعل الجمهور يشعر بالغرابة، وفيلمه "**طلقة بغلاف معدني**" كان هدفا مقصودا ينأى بنفسه عن أسلوب معالجة الموضوع. فالقسم الأول من الفيلم عبارة عن نظرة باردة لتحويل

الجندي إلى آلة قتل، أما القسم الثاني عرض مواجهة النتيجة التي لا مفر منها. قال (آدم بالدوين) لمجلة السينما الأمريكية: "**الفصيلة**' فيلم جيد، لكن فيلمنا أفضل لأنه يبين كيف يتحول الشباب الأمريكي البسطاء إلى أفراد محطمين نفسيا يتعرضون للذل والإهانة ويعاملون بطريقة غير إنسانية. كانت صناعة الأفلام تعتبر فيتنام موضوعا محظورا وعندما بدأت موجة أفلام فيتنام، أخذ صناع الأفلام باستكشاف الحرب من كافة نواحيها وأوجهها. لكن فيلم "**طلقة بغلاف معدني**" كان أولا وأخيرا يحمل طابع ستانلي كوبريك. ونجد كوبريك مرة ثانية يلجأ إلى نمط معين من الأفلام – وفي هذه المرة اختار الأفلام الحربية – كي يستكشف جانب الشر في الإنسان من أجل إشباع استحواذه وهاجسه الدائم في الاحتمالات السينمائية ضمن معايير صناعة الأفلام.

قرر كوبريك استبعاد التجربة المريرة في تعاطي المخدرات في فيلمه "**طلقة بغلاف معدني**" مع أن هذه الناحية لعبت دورا هاما في فيلمي "**الفصيلة**" و"**القيامة الآن**". وقال كوبريك لـــ (تيم كاهيل) من مجلة (رولينغ ستون) بأن الإشارة للمخدرات في الفيلم ستعني أن الجنود كانوا خارج السيطرة وقد دلت البحوث التي أجراها في هذا الصدد بأن السترات القتالية التي يرتديها جنود المارينز كانت دوما مزررة وهذا يعني أنهم كانوا دوما في حالة الجاهزية والاستعداد.

وقال (مايكل هر) لـــ (لويد غروف) من صحيفة واشنطن بوست: "إني أعرف تماما بأن الفيلم سيثير ردود فعل سلبية. فالجناح السياسي اليساري سينعت الفيلم بالفاشية، بينما الجناح اليمني .. من يدري ماذا ستكون ردة فعله! كما أني لا أتخيل كيف ستنظر النساء لهذا الفيلم!"

وقال كوبريك لـــ (غروف): "إن الفيلم يواكب التيار السائد ولا أعتقد بأنه معادي للولايات المتحدة. أعتقد بأن الفيلم يحاول شرح وتفسير الحرب وأثرها على الناس. وأعتقد أن أي عمل فني، إذا صح التعبير، لا يفارق حدود الواقع والحقيقة ومن الصعب إعطاء تفسير مقتضب عن الفيلم. أظن بأن فيلم '**الفصيلة**' حاول أن يفوز بحظوة الجمهور، لكن من جهتي فإني أثق بالجمهور ومقدرته على تقدير العمل الذي لا يتبع نفس الأسلوب وهذه بالطبع من أكبر المشاكل."

كانت الإجراءات الأمنية حول ديكور تصوير "**طلقة بغلاف معدني**" مشددة كباقي أفلام كوبريك الذي أتاح الفرصة لرجال الإعلام لإجراء بعض المقابلات قبل إصدار الفيلم

بفترة وجيزة، لكن هذه المقابلات جرت في مكاتب شاغرة تابعة لاستوديوهات (باينوود) في لندن. وقد سمح كوبريك بإجراء تلك المقابلات من أجل ترويج فيلمه. ويمكن القول بأن كوبريك كان فنانا في تفادي الحديث عن المعاني التي تنطوي عليها أعماله لأنه كان يفضل حكم الجمهور وتفسيره لهذه الأعمال. كانت مقابلاته غالبا ما تتناول مواضيع مختلفة باستثناء الفيلم الذي يعمل به.

إن سلسلة اللقاءات التي أجريت مع ستانلي كوبريك حول فيلمه "**طلقة بغلاف معدني**" أعطت لمحة جديدة عن المخرج الذي شارف على إتمام عقده السادس، أمضى منها ثلاثة عقود كمواطن أمريكي في إنجلترا. وصف (فرانسيس إكس. كلاينس) من نيويورك تايمز كوبريك بأنه "وحيد كحارس الليل". وقد وجد (كلاينس) الحديث مع كوبريك تجربة تنطوي على التركيز الشديد، وقال: "كان ملتحيا ويحدق بانتباه عندما أطرح عليه أي سؤال. عندما يتحدث السيد كوبريك، فإنه يحك بيده اليمنى حاجبه وغالبا تتجه نظراته نحو الأسفل كرجل يتلو صلاة الاعتراف. ووصف هذا المحرر صوت كوبريك بأنه يعكس محيط نيويورك لكن نبرة الصوت تعبر عن عزم رهيب. عندما أجرى (لويد غروف) مقابلة مع كوبريك في إحدى قاعات استوديو (باينوود) حول مقال يتناول "**طلقة بغلاف معدني**" سينشر في صحيفة واشنطن بوست، وصف المخرج بأنه متثاقل في حركته ويرتدي جاكيت مخملي الزغب له لون الحديد الصدئ وفيه بقعة زرقاء داكنة في ناحية الصدر، بالإضافة إلى بنطال كاكي متهدل وحذاء رياضي مهترئ. كما لاحظ (غروف) ظهور شعر أسود جديد في رأس كوبريك الذي كان شبه أصلع. وقال (غروف) أن لحية كوبريك التي غزاها الشيب أيضا كانت تشبه الغابة. ولم ينفك كوبريك عن النظر إلى ساعته الرقمية أثناء الحديث مع (غروف). وقال (تيم كاهيل)، الذي أجرى مقابلة مماثلة مع كوبريك لصالح مجلة (رولينغ ستون)، أن المخرج استغرق نحو عشرين دقيقة للعثور على جناح الإدارة في (باينوود) حيث ستجري المقابلة. وكان كوبريك يرتدي نفس اللباس الذي وصفه (لويد غروف). استنتج (كاهيل) بأن البقعة الزرقاء الداكنة الموجودة على صدر سترة كوبريك إنما هي حبر سببه انفجار قلم حبر ناشف.

قال كوبريك لـــ (تيم كاهيل) أنه بالإضافة لكلاب الصيد الثلاثة الموجودة لديه، فإنه يربي الآن كلباً هجيناً عثر عليه على قارعة الطريق. استمر كوبريك بوضع النظارات الشمسية التي تشبه نظارات الطيارين وارتدى معطفا أزرق اللون قديم الطراز في موقع

التصوير. وقال لـــ (بينيلوب غيليات) أنه مازال أمريكيا لكن المسافة التي تبعده عن مسقط رأسه زودته بمفهوم أفضل عن تلك البلاد. وقد وجد (غيليات) بأن كوبريك منغمس بالثقافة الأمريكية.

عمل كوبريك في "**طلقة بغلاف معدني**" حتى آخر لحظة من الفيلم، بما في ذلك المونتاج ودمج الصوت. لكن التعديلات التي أجراها كوبريك على الفيلم في آخر لحظة أجبرت (وارنر برذرز) تأجيل عرض الفيلم المخصص للنقاد وأصحاب صالات العرض.

أفادت (هوليوود ريبورتر) أن كوبريك رفض عدة نسخ مطبوعة من فيلم "**طلقة بغلاف معدني**" التي أصدرها المخبر للحصول على موافقته مما أدى إلى إعادة النظر في الخطة الأصلية لافتتاح الفيلم في ١٢ صالة عرض رئيسة.

وفي النهاية جرى عرض "**طلقة بغلاف معدني**" في ٢٦ حزيران ١٩٨٧ ورافق تدشين الفيلم نشر عدة مقالات نقدية مؤيدة لكوبريك وللفيلم الذي حقق أرباحا ممتازة في شباك التذاكر وصلت إلى ٥,٦٥٥,٢٢٥ دولار في الأيام العشرة الأولى فقط. لقد اعتمدت الخطة الأساسية افتتاح الفيلم على ثلاث مراحل من الإصدار، لكن كوبريك لم يعط موافقته على النسخة المطبوعة من الفيلم إلا في اللحظة الأخيرة قبل عرض الفيلم، لذلك لم تسنح الفرصة لـــ (وارنر برذرز) لاستعراض الفيلم بإمعان واعتمدت على التقارير الشفهية لطرح الفيلم في الأسواق. بعد العرض المحدود لـــ "**طلقة بغلاف معدني**" في ٢١٥ مسرح قفز عدد صالات العرض بسرعة ليضيف ٦٣٥ صالة إلى هذا الرقم ثم ٥٧٠ صالة أخرى ضمن إصدار الفيلم على المستوى الإقليمي تلبية لمخطط كوبريك في تحقيق النجاح التجاري لأفلامه غير التقليدية. ففي "**البريق**" عزز اسم النجم المعروف (جاك نيكلسون) على ترويج الفيلم في الأسواق، لكن اللائحة الطويلة من الممثلين الذكور في فيلم "**طلقة بغلاف معدني**" افتقرت إلى النجومية مما قلل من المساهمة في طرح الفيلم بالزخم المعتاد.

تراوح النقد الذي قوبل به "**طلقة بغلاف معدني**" بين السلبي والإيجابي، لكنه كان أفضل من الهجوم العنيف الذي تعرض له "**البريق**" عند إصداره. وقد وصف (ديفيد ستيريت) من (كريستشيان ساينس مونيتور) "**طلقة بغلاف معدني**" بأنه أروع معالجة فنية ظهرت حتى الآن عن حرب فيتنام. كما تلقى الفيلم مقالات نقدية إيجابية من بعض أبرز الصحف والمجلات الأمريكية، مثل (لوس أنجلوس تايمز) و(نيوز داي) و(نيوزويك) و(ويمنز وير ديلي)، بينما نشرت بعض وسائل الإعلام المطبوعة مثل (استطلاعات

الأفلام) و(جمب كت) مزيجا من الذم والإطراء. أما النقد السلبي فقد صدر عن (جي. هوبرمان) الذي يكتب لصالح (فيليج فويس) و(سينييست) و(النشرة السينمائية الشهرية) ومجلة (نيويورك).

ادعى كوبريك أن تأكيده على عنصر الواقعية في أفلامه والمصادفة التي جلبت له ممثلين بأسماء مطابقة للشخصيات الواردة في فيلم "**البريق**" ظهرت أيضا في مصادفة أخرى يشير فيها "**طلقة بغلاف معدني**" إلى فيلم كوبريك "٢٠٠١". عند احتضار (كاوبوي) جراء الرصاصة التي أصابته، ظهرت خلفه قطعة حجرية تشبه المنليث (المسلة الحجرية) التي ظهرت في فيلم "٢٠٠١". وقال كوبريك لـــ (الكسندر ووكر) و(تيم كاهيل) أن ظهور الحجر الذي يشبه المنليث كان مصادفة ونتيجة لأعمال القسم الفني الذي صنع الأنقاض اللازمة للديكور. لعل المصادفة كانت وراء ظهور شكل يشبه المسلة الحجرية لكن هذا الرمز ظل بارزا على الشاشة لفترة طويلة ولم يغيب عن المشهد. وفي لقطة أخرى يصطف الجنود بوضعية تعيد إلى الأذهان نفس اصطفاف القرود أمام المسلة الحجرية في فيلم "٢٠٠١".

لم ينفك كوبريك عن القلق الذي يساوره عادة حول المعايير التقنية التي يجب أن تتوفر في المسارح التي تعرض أفلامه. لكن كوبريك كان دوما يعبر عن استيائه للصفات التي يُنعت بها بأنه مهووس تستحوذ عليه الشكوك والمخاوف بينما يعتقد المخرج أن بعض النواحي العملية إلزامية لا غنى عنها. وقال لـــ (تيم كاهيل): "يستغرب البعض أني أقلق من المسارح التي ستعرض فيلمي ويعتبرون ذلك قلقا لا صواب فيه. لكن شركة أفلام لوكاس، على سبيل المثال، لديها برنامج خاص للتأكد من المعايير الفنية والتقنية المتوفرة في المسارح وصالات العرض وقد نشرت تقريرا بعد إجراء جولة على عدد كبير من هذه المسارح يعطي المصداقية لهذه الشكوك التي أتحدث عنها دوما. فعلى سبيل المثال، قد تحدث خدوش في خمسين طبعة من الفيلم خلال يوم واحد فقط، وأحيانا لا تتمتع مكبرات الصوت بالجودة الكافية والنتيجة صوت رديء. أو تكون الإضاءة غير متوازنة لأن معظم المسارح تحاول أن تضع شاشة أكبر من مصدر الضوء المسلط من جهاز عرض الفيلم. فجهاز عرض باستطاعة ٢٠٠٠ واط غير مؤهل لعرض الصورة على شاشة يزيد عرضها عن ٢٠ قدماً. وإذا استخدم المسرح شاشة عرضها ٤٠ قدماً وجهاز عرض بعدسة أوسع فإن ذلك يؤدي إلى فقدان ٢٠٠% من الضوء. هذا قانون عكسي للمساحات. لكن

المسارح ترغب بعرض الصورة الكبيرة والنتيجة: إضاءة الشاشة تصبح ضعيفة وخافتة. وأعتقد أن العديد من أصحاب صالات العرض مذنبون لتجاهلهم أدنى حدود المعايير التقنية. وسأضرب مثالا آخرا عن بعض المسارح التي تقوم بعرض كافة بكرات الفيلم ضمن مخزن واحد لكنها للأسف لا تتكلف عناء تنظيف مصراع جهاز العرض. فإذا تسللت بعض ذرات الغبار إلى داخل الجهاز فهذا يعني أن عدم نقاء الصورة المعروضة سيظهر كل مرة يشغل فيها الجهاز. ثم تتجمع ذرات الغبار لتصبح كتلة كافية لخدش الفيلم بعد أيام قليلة فقط. وهذا الخدش يبدأ من أول بكرة الفيلم إلى آخرها. فهل هذا يعني أن قلقي لا مسوغ له خصوصا إذا كان عرض الفيلم يجري في المدن الرئيسية على مرأى من رجال الصحافة والإعلام. لذلك يجب أن ترسل أحدهم إلى المسرح للتأكد من نظافة وصحة جهاز العرض قبل ثلاثة أو أربعة أيام من عرض الفيلم على الشاشة أمام جمهور المشاهدين. والأمر كله عبارة عن مكالمة هاتفية تحث عبرها المسؤولون عن ضبط الأمور. فهل هذا قلق مشروع أم مجرد وسواس لا صواب فيه؟"

بلغت تكاليف صنع "**طلقة بغلاف معدني**" ١٧ مليون دولار وحصد الفيلم إيرادات إجمالية وصلت إلى ٣٨ مليون دولار خلال ٥٥ يوم من إصدار الفيلم. ثم اتجه كوبريك لتعديل جزء من الفيلم من أجل طرحه في السوق الأوروبية. وقد حقق "**طلقة بغلاف معدني**" أرباحا قوية في شباك التذاكر وخصوصا في إيطاليا وفرنسا وألمانيا وإنجلترا والسويد.

أرسل (لي إيرمي) في جولة دعائية لفيلم "**طلقة بغلاف معدني**" آخذا بعين الاعتبار تعليمات كوبريك وحرصه على نوعية وكم المعلومات التي ينبغي الإفصاح عنها أمام وسائل الإعلام. وعندما كان (إيرمي) في طريقه لمقابلة سيجريها معه (جاك كيلي) من مجلة (الناس)، وصلته مذكرة من مدير الدعاية (إدوارد س. كرين) يقترح فيها "استبعاد نقاط معينة من النشر". واقترح (كرين) أن أي شيء سلبي عن كوبريك يقع ضمن هذا المجال المحظور. وكتب (كرين) لـــ (إيرمي): "لقد أعجبتني الفقرة التي تقول فيها أن ستانلي لا يريد المزيد مما يقدمه أولئك الموجودون حوله مقارنة مع جهوده الكبيرة وعنايته الفائقة بالتفاصيل .. التي تقود إلى صناعة الأفلام العظيمة. وإذا طلب منك كيلي رقم هاتف ستانلي أخبره بأنك لا تعرف الرقم."

نال "**طلقة بغلاف معدني**" ترشيحا للأوسكار عن أفضل سيناريو في نفس العام الذي سيطر فيه المخرج (برناردو برتولوشي) على جوائز الأوسكار بفيلمه "**الإمبراطور الأخير**".

وقبل الانتهاء من عملية التصويت أعلنت السلطات الأمنية في (ساكرامنتو) و(سان لويس أوبسبو) وكاليفورنيا أنها في صدد البحث عن (غوستاف هاسفورد) حول مزاعم تفيد بأن هذا الكاتب، الذي حصل بصعوبة على لقب كاتب السيناريو في "**طلقة بغلاف معدني**"، متهم بسرقة مئات الكتب والمجلدات من إحدى المكتبات - وهذا تفسير محتمل لمجموعة الكتب الضخمة التي يحتفظ بها (هاسفورد) لاسيما أن مصدرها كان غامضا. وفي وقت سابق، أعلن (غوستاف هاسفورد) الموجود في (سان كليمنت) بكاليفورنيا أنه لن يحضر حفل توزيع جوائز الأوسكار لأنه لا يحب ارتداء البذلات الرسمية. ومن الجدير بالذكر أن إحدى دوائر الشرطة كانت تعتزم اعتقال (هاسفورد) في مدرج (شراين)، المكان المقرر لعقد حفل توزيع جوائز الأوسكار.

استمرت موجة أفلام فيتنام بالظهور حيث صدر فيلم "**هضبة الهمبرغر**" وأعيد إصدار "**القيامة الآن**" بنسخة دولبي ٧٠ ملم، وأعلن (أوليفر ستون) أنه كان في صدد كتابة تتمة لفيلم "**الفصيلة**" (Platoon) . بالنسبة لكوبريك كانت الحرب الفيتنامية منبرا ليعبر عن أفكاره ومشاعره حول القوى العسكرية والحرب. وقد أصبحت حرب فيتنام بالنسبة لـ (أوليفر ستون)، هاجساً. فإعلانه السابق حول فيلم جديد تتمة لفيلم "**الفصيلة**" أصبح ثلاثية سينمائية عن الحرب: "**مولود في الرابع من حزيران**"، الذي يعتبر سيرة حياة تفسيرية قوية للمقاتل المحنك والعريق في الحرب الفيتنامية (رون كوفيك). ثم أتبعه (ستون) بفيلمه التأملي "**الأرض والسماء**"، وهو واحد من أفلام قليلة تطرح وجهة النظر الفيتنامية عن الحرب كما تراها عين إحدى النساء الفيتناميات. أما كوبريك كانت له أصلا ثلاثيته السينمائية الحربية: "**الخوف والرغبة**" و"**دروب المجد**" و"**طلقة بغلاف معدني**"، التي صنعها خلال فترة امتدت لخمس وثلاثين سنة. إن هاجس كوبريك بموضوع الحرب كان ثمرة عقود طويلة افتتن خلالها بالنزاعات العسكرية. فالجنرال كوبريك غرس في أفلامه قواعد السلوك التنظيمية الخاصة به بالإضافة إلى النواحي اللوجيستية المحكمة. فالحرب هي التي خاطبت كوبريك الذي لم يؤمن بمعتقدات (آن فرانك) بأن الإنسان صالح وطيب في طبيعته. لقد اعتقد كوبريك أن الشر مازال قائما في كل مكان. إن طبيعة ستانلي كوبريك التشاؤمية جرفته إلى الجانب المظلم من التجربة البشرية ووجدها تعجّ بالنزاعات والصراعات المسلحة وعبر عنها كوبريك في "الرماح وأعمدة الخشب الملتهبة" في فيلم "**سبارتاكوس**"، وفي "القنبلة الذرية" في "**الدكتور سترينجلاف**"، وفي "قطعة العظم التي

كانت أداة وسلاح" في فيلم "٢٠٠١"، و"تمثال القضيب المذكر" في فيلم "**البرتقالة الآلية**"، و"البنادق والمسدسات القديمة" في "**باري ليندون**"، و"الفأس" في فيلم "**البريق**". إن موضوع طبيعة الإنسان الشريرة والعنيفة لم تفارق ستانلي كوبريك على مدى أربع عقود من صناعة الأفلام.

فاز كوبريك في حزيران ١٩٨٨ بجائزة (لوشينو فيسكونتي) عن فيلمه "**طلقة بغلاف معدني**" التي كانت تكريما لإنجازاته ومساهمته في صناعة السينما وذلك خلال حفل توزيع جوائز (ديفيد دي دوناتللو) في إيطاليا.

بعد إنجاز "**طلقة بغلاف معدني**" بدأ كوبريك يتابع ما فاته من الإصدارات خلال الشهور الثمانية عشرة التي انكب فيها على صناعة فيلمه. إن متابعة السينما الدولية وصناعة الأفلام في هوليوود كانت عنصرا هاما بالنسبة لستانلي كوبريك. ومع أنه ظل مستقرا في منزله بإنجلترا لكنه لم يعمل ضمن العزلة المفترضة. فقد استمر كوبريك يجمع المعلومات من أجل تغذية وإشباع شهيته الفكرية النهمة. ثم شرع كوبريك مجددا بالقراءة والاطلاع بحثا عن الحالة الاستحواذية الضرورية لانتقاء موضوع فيلم جديد.

لم يأبه كوبريك كثيرا لآراء النقاد وتابع مسيرته في صنع الأفلام لنفسه وللجمهور على حد سواء. فالاستقبال النقدي الشنيع لفيلم "**٢٠٠١: أوديسا الفضاء**" والإيرادات الضخمة التي حققها الفيلم في شباك التذاكر كانت تجربة تعلم منها كوبريك أن يضع ثقته بالجمهور في المقام الأول. وقال كوبريك لـــ (فرانسيس إكس. كلاينس): "إن الذين شاهدوا الفيلم ولم يضطروا إلى تفسيره أو الإدلاء بفكرة محددة بعد مشاهدة الفيلم بساعتين لم تكن لديهم أية مشكلة."

إن إقامة كوبريك في لندن أثارت الحيرة في نفوس الكثيرين. فقد اعتبره الجمهور وأهل السينما متنسكا لأنه أقلع عن فكرة السفر خارج لندن وحجب نفسه عن العالم بالعيش في مزرعته في العاصمة البريطانية. لكن الطريقة التي عاش فيها ستانلي كوبريك حياته كانت تستند إلى أسس منطقية وعقلانية راسخة. بالنسبة لكوبريك كانت هناك ثلاث أمكنة يستطيع فيها صنع الأفلام: نيويورك ولوس أنجلوس وإنجلترا. فنيويورك قدمت الأجواء الصاخبة لصانع الأفلام الناشئ، لكنها افتقرت للمرافق التقنية التي شكلت حاجة ماسة في صناعة أفلامه، على العكس من لوس أنجلوس التي توفرت فيها التسهيلات التكنولوجية لكن كوبريك كان يمقت تلك الولاية. أما عن هوليوود، لم يظهر كوبريك في يوم من الأيام

على ساحتها الاجتماعية أو السياسية كما أنها لم تكن أبدا تتوافق مع طبيعته الفنية. لكن إنجلترا وفرت له المرافق والتسهيلات المطلوبة في مهنته السينمائية، بالإضافة لعنصرين طالما بحث عنهما: الخصوصية والتحضر. لقد استطاع كوبريك أن يصنع أفلامه بتكاليف بسيطة دون الاستعانة بالميزانيات الضخمة التي ترصدها هوليوود لإنتاج الأفلام لكن بطريقة قد تؤدي إلى تدهور الفيلم في النهاية وتضعف من عرضه على الشاشة الكبيرة.

قال كوبريك لـــ (تيم كاهيل): "بما أني أقوم بإخراج الأفلام، ينبغي أن أستقر في مركز إنتاج رئيس يتكلم أبناءه اللغة الإنجليزية، وهذا يحصر نشاطي في ثلاث مناطق: لوس أنجلوس ونيويورك ولندن. أنا أحب نيويورك لكنها أدنى مستوى من لندن من حيث المركز لإنتاج الأفلام. هوليوود هي الأفضل، لكني لا أطيق العيش في ذلك المكان."

وقال كوبريك أيضا لـــ (جاك كرول): "أرغب بالابتعاد عن الزيف الذي تعيشه هوليوود. عندما تكون في هوليوود يسألك الجميع عن سير العمل، لكنك تعرف ضمنا أنهم يرغبون بسماع الأنباء السيئة: تأخرك في جدول العمل أو مشاكل تواجهها مع نجم الفيلم .."

وقال كوبريك لـــ (كاهيل): "أنت تقرأ الكتب وتشاهد الأفلام التي تصور الناس الذين أفسدتهم هوليوود، لكن الأمر ليس على هذا النحو. النقطة الهامة هي انعدام الشعور بالأمان وهناك منافسات كثيرة مدمرة. تجد إنجلترا بموازاة ذلك مكاناً بعيداً ونائياً. أحاول أن أبقى على اطلاع حسن وأقوم بقراءة الصحف التجارية، لكن الميزة هي أنك تطلع على هذه الأمور من خلال الأوراق وليس عبر سماعها في كل مكان تذهب إليه. أعتقد أن أفضل شيء هو أن تقوم بعملك وأن تنأى بنفسك عن عالم الحقد والضغينة والزيف."

الجـــزء السادس

اللانهـايـة

الفصل (١٩)

(ماذا حل بأعظم مخرج أنجبته هذه البلاد؟)

- اشعر بالسعادة، أحيانا، عندما اصنع الأفلام، ولا اشعر بالسعادة حين ابتعد عن صناعة الأفلام.

(ستانلي كوبريك)

- كل شهر يمر دون ان يصنع فيه ستانلي كوبريك فيلما سينمائيا هو خسارة للجميع.

(سيدني لوميت)

بعد أن أنجز ستانلي كوبريك "**طلقة بغلاف معدني**" وأولى العناية اللازمة لترويج الفيلم في السوق الأمريكية والأوروبية، عاد للاستقرار في رتابته المعهودة. يأخذ معظم المخرجين عادة إجازة طويلة بعد إنجاز الفيلم، على العكس من ستانلي كوبريك الذي لم يعط لنفسه أية إجازة. فبعد الجهود الشاقة التي بذلها في إنتاج فيلمه الأخير، انخرط كوبريك مجددا في حالة من العمل المتواصل وبدأ يستعرض إصدارات الأفلام الجديدة التي فاتته مشاهدتها عبر السنوات القليلة الماضية أثناء عمله على مدار الساعة في فيلم "**طلقة بغلاف معدني**". وقد حاول استعراض كل الأفلام الجديدة تقريبا كي يشبع رغبته وولعه بالسينما. وشاهد هذه الأفلام بالتعاقب كي يجمع المعلومات حول الأساليب الجديدة في صنع الأفلام ويتقصى أسماء الفنيين المميزين بالإضافة إلى الممثلين المحتملين ممن يرغب في استخدامهم في مشاريعه القادمة. اعتاد كوبريك أن يكرس قسطا كبيرا من وقته، عندما لا يعمل بشكل مباشر في أحد الأفلام، لقراءة ومطالعة الصحف والمجلات والكتب لعله يستلهم أفكار ومواضيع أفلامه التالية. ومن ناحية أخرى، استمر كوبريك بممارسة لعبة الشطرنج وطلب برنامج شطرنج حاسوبي من الشركة اللندنية (تشس آند بريدج المحدودة)

المتخصصة ببرامج كومبيوترية في لعبتي الشطرنج والبريدج، كي يختبر مهارته في اللعب ضد الكومبيوتر. في الواقع لم يتوقف كوبريك عن العمل، بل استمر يطور الخطط الجديدة دون دراية الآخرين أو علم رجال الصحافة.

يصدر ستانلي كوبريك أفلامه ضمن فواصل زمنية طويلة ويتابع عمله بدقة وعناية بعيدا عن عيون وسائل الإعلام ونشراتها الأخبارية المستعرّة. لعل الكثيرين يسيئون فهم كوبريك على أنه شخص يصعب الوصول إليه ويعتقدون أن ذلك قد يؤدي إلى ذبول وضعف قدرته الفنية، لكن المخرج السينمائي ستانلي كوبريك يتمتع بالحيوية الدائمة ولم يبغضه جمهوره في يوم من الأيام. يعتبر كوبريك قوة نافذة في صناعة الأفلام، على العكس من العديد من المخرجين السينمائيين من أبناء جيله الذين يواجهون في أغلب الأحيان صعوبة في تلقي رد هاتفي على طلباتهم أو استفساراتهم. كان الممثلون وأصحاب الاستوديوهات الكبيرة والوكلاء والفنيون السينمائيون يحلمون بتلقي مكالمة من ستانلي كوبريك. ومع أن شركة (وارنر برذرز) ظلت الاستوديو الذي اختار كوبريك التعامل معه منذ ربع قرن، إلا أن المنافسة كانت دائما موجودة تعرض خدماتها لتمويل وتوزيع فيلم من صناعة ستانلي كوبريك.

إن الفاصل الزمني بين معرفة الجمهور بأحد مشاريع كوبريك والفترة الطويلة من العمل سرا كان جزءا من استراتيجية كوبريك الثابتة في هذه المهنة خلال العقود الثلاثة التي عاشها في إنجلترا. فالتفكير والتأمل الفردي هو الذي يدفع ستانلي كوبريك للبحث عن المادة التي تلبي حالة الاستحواذ التي ينبغي الوصول إليها كي يبدأ العمل بفيلمه التالي. وخلال السنوات التي تفصل بين أفلامه، ينكب كوبريك على البحث والدراسة والاختبار والنقاش المتواصل والمستمر مع الخبراء كي يغني قراره في انتقاء المشروع المناسب الذي يلبي متطلباته الأدبية والسينمائية والفلسفية والسيكولوجية.

في عام ١٩٩٣ وبعد عدة سنوات من البحث والتفكير بالخيارات المتوفرة أمامه، بدأ كوبريك بالتقدم نحو إنتاج فيلم جديد. ففي شهر نيسان من العام نفسه أوردت مجلة (فارايتي) نبأ يفيد بأن كوبريك كان يخطط لتصوير مشروع جديد في أوروبا الشرقية. وأفادت المصادر أن أحداث فيلم كوبريك الجديد ستدور في المرحلة التالية لسقوط جدار برلين وستكون قصة الفيلم عن فتى وبصحبته امرأة شابة على قارعة الطريق في أوروبا الشرقية. وكما جرت العادة، التزم مكتب كوبريك واستوديوهات (وارنر برذرز) الصمت

ولم يؤكدوا أو ينفوا صحة هذه الشائعات والتقارير الصحفية. إلا أن (سكوت هندرسون)، وكيل (ويليام موريس)، أكد بأن موكله (جوزيف مازيللو)، الممثل الشاب الناعم الذي ظهر في فيلم "**الطيار اللاسلكي**" وفيلم المخرج (سبيلبرغ) "**الحديقة الجوراسية**" الذي أحدث ضجة سينمائية هائلة، طُلب منه أن يبقي جدول أعماله في صيف ذلك العام خاليا من الارتباطات. أما عنوان مشروع كوبريك والمصدر الأدبي الذي يستند إليه الفيلم بقي طي الكتمان ولم يشاهد (مازيللو) أو وكيله سيناريو الفيلم. ثم ظهر الممثل الشاب الموهوب في أحد البرامج التلفزيونية وأكد أنه في صدد العمل في مشروع فيلم من إخراج ستانلي كوبريك. أما الشخص الوحيد الذي قيل بأنه اطلع على سيناريو فيلم كوبريك الجديد هو (تيري سيميل)، معاون رئيس مجلس إدارة (وارنر برذرز). ولم يرسل كوبريك السيناريو إلى كاليفورنيا خوفا من تسريب المعلومات حول مصدر المادة التي يقتبس عنها فيلمه مما يعرضه لمغامرة احتمال سرقة قصة الفيلم أو تقديمها لقمة سائغة للمنافسة. عندما وصل (سيميل) إلى إنجلترا بناء على طلب (وارنر برذرز)، جلس في منزل المخرج وشرع يقرأ سيناريو الفيلم الجديد. وأشارت التقارير الصحفية إلى اهتمام كوبريك بالممثلة (جوليا روبرتس) و(أوما ثورمان) للعب دور المرأة الشابة في الفيلم الجديد. ثم أرسل كوبريك الفرق الاستكشافية إلى بولونيا وهنغاريا وسلوفاكيا للاستفسار عن مواقع التصوير والمرافق اللازمة. وأفادت التقارير أيضا أن برنامج تصوير الفيلم ستكون مدته ١٠٠ يوم، والموقع المختار سيكون في (براتيسلافا) في سلوفاكيا. ثم تم الإعلان بأن مشروع كوبريك أدرج في برنامج الاستوديو لفترة عيد الميلاد لسنة ١٩٩٤.

كشفت التقارير المنشورة في أيار ١٩٩٣ بأن فيلم كوبريك الجديد مأخوذ عن رواية "أكاذيب زمن الحرب" للكاتب (لويس بيغلي) الذي نشرها عام ١٩٩١. تدور أحداث مشروع الفيلم عام ١٩٤٤ حول فتى بولوني يتجول مع عمته في الريف الذي دمرته قنابل الحرب. لكن تصوير الفيلم جرى تقديمه إلى شهر أيلول أو تشرين الأول. أما وكيل (أوما ثورمان) أكد أنه لم يستلم أية مكالمة هاتفية من مكتب كوبريك بشأن مشروع الفيلم، في حين أكدت مصادر مقربة من (جوليا روبرتس) أن كوبريك اتصل بها لكن الممثلة لن تتخذ القرار حتى تطلع على سيناريو الفيلم. وفي تلك الفترة شنت إحدى الممثلات الحائزات على جائزة الأوسكار، التي لم يُكشف عن اسمها، حملة قوية للحصول على الدور في فيلم كوبريك الجديد وذلك بالاتصال المتكرر بمكتب كوبريك لدرجة أطلق عليها الموظفين لقب "الدجاجة أتيلا".

تجري أحداث رواية (لويس بيغلي) عام ١٩٣٩ في بولونيا عندما يغزوها الرايخ الثالث فيتحول الفتى (ماسييك)، الذي يعتبر محور القصة، إلى يتيم تعنى به خالته (تانيا) ذات الإرادة القوية. يتظاهر (ماسييك) وخالته أنهما كاثوليكيين بولونيين يراقبان تعذيب الأهالي على يد الغستابو. ثم يشهدان تدمير وارسو ويلوذان بالفرار من المدينة المخربة على متن قطار متجه إلى (آوشفيتز). يلجأ (ماسييك) و(تانيا) إلى مزرعة ريفية ليصبحا من الناجين من هذه الحرب. لكن المشكلة هي أن (ماسييك) لم يشعر بمرحلة الطفولة كي ينتقل إلى مرحلة البلوغ.

كانت رواية "أكاذيب زمن الحرب" مشروعا مثاليا لستانلي كوبريك. كتبت الرواية بلسان الفتى (ماسييك)، وهو ما وفر لكوبريك فرصة سرد القصة أثناء عرض أهوال الحرب العالمية الثانية كما تراها عين الفتى. إن النثر الشعري الذي كتبه (بيغلي) أتاح لكوبريك الفرصة لإنتاج الكناية التي ظلت هاجسا دائما ورعبا حقيقيا خلفته هذه الحرب.

كشفت (هوليوود ريبورتر) في تشرين الأول ١٩٩٣ بأن "**أكاذيب زمن الحرب**" سيجري تصويره خارج الاستوديو في مواقع موجودة في وسط ومحيط المدينة الدانمركية الثانية (آرهوس). تقرر بدء التصوير في شباط ١٩٩٤. قام (فيليب هوبس)، زوج ابنة كوبريك، ومصمم الإنتاج (روي ووكر) والمخرجة السينمائية المحلية (إيفا بجيرغارد) باستطلاع المواقع المناسبة للتصوير بحيث تمثل وارسو زمن الحرب والغابات البولونية. قدم هذا الفريق أكثر من ٢٠٠٠ صورة فوتوغرافية لكوبريك لاختيار المكان المناسب. أسس كوبريك شركة (هوبي فيلمز) من أجل إنتاج فيلمه الجديد الذي ستموله (وارنر برذرز) وتتولى توزيعه في مختلف أنحاء العالم. أفاد المعهد السينمائي الدانمركي أنه زود كوبريك بكميات كبيرة من شرائط الفيديو التي تحتوي على الأفلام الروائية الدانمركية - ربما كان هدف كوبريك من استعراض هذه الأفلام اختيار الممثلين والاطلاع على التقنيات المتبعة في السينما الدانمركية. قدر عدد العاملين بمشروع كوبريك نحو ٥٠ فنياً وعامل بالإضافة إلى بعض المواهب التقنية من الدانمارك نفسها. ووجه كوبريك رسالة شخصية إلى (ثوركيلد سيمونسن) محافظ مدينة (آرهوس) عبر فيها عن امتنانه واطمئنانه للعثور على الموقع الذي سيصور فيه مشروعه. يجري محور حدث الفيلم في حي وارسو بينما ستزود مدينة (آرهوس) كوبريك بالثكنات العسكرية والمصانع المهجورة بالإضافة إلى المرافق اللازمة لاستضافة إنتاج فيلمه.

مرّ مشروع الفيلم بتغيير العنوان وأطلق كوبريك على الفيلم اسم "**مستندات آرية**" ولم يواجه أية عقبة في تغيير العنوان لأن الرواية المأخوذ عنها هذا الفيلم لم تكن معروفة

جدا أو واسعة الانتشار في الأسواق مثل رواية "العائدون قريبا"، على العكس تماما من روايات "لوليتا" و"البرتقالة الآلية" و"البريق".

أعلنت (وارنر برذرز) في تشرين الثاني ١٩٩٣ أن فيلم كوبريك التالي هو AI ، وهو اختصار لكلمتي "Artificial Intelligence" "**الذكاء الاصطناعي**". وحسبما أفادت التقارير، فإن كوبريك صرف النظر عن هذا المشروع عام ١٩٩١ بعد أن أمضى سنتين من البحث والدراسة حول مشروع فيلم الخيال العلمي لكنه وجد أن تكنولوجيا المؤثرات البصرية المتوفرة آنذاك لا تستطيع أن تفي بالغرض. إلا أن الاختراقات العلمية الحديثة في الكومبيوتر والصور الرقمية كما ظهرت في فيلم "**الحديقة الجوراسية**" أثارت اهتمام كوبريك مجددا بالمشروع. لم يكشف سوى النزر اليسير عن مشروع فيلم الخيال العلمي المقترح باستثناء أن أحداث القصة تدور في المستقبل حين تتولى روبوتات ذكية وظائف عديدة مختلفة. وقد أدى الاحتباس الحراري المعروف بظاهرة "البيت الزجاجي" إلى ذوبان القمم الجليدية فغرقت العديد من المدن تحت الماء وتحولت ناطحات سحاب مانهاتن إلى مجرد آثار في المحيط الأطلسي. أما بالنسبة لمشروع فيلم "**مستندات آرية**"، قالت (وارنر برذرز) بأن كوبريك قد ينتج الفيلم المقتبس عن رواية (بيغلي) "أكاذيب زمن الحرب" ولا يقوم بإخراج الفيلم، أو احتمال إخراجه بعد إنجاز فيلم "**الذكاء الاصطناعي**". تحدد تصوير "**مستندات آرية**" في شباط ١٩٩٤ في الدانمرك بسيناريو من كتابة ستانلي كوبريك.

طلبت مجلة (برميير) في تموز ١٩٩٤ من (شيريل لي تيريل)، الاختصاصية في دراسة معاني الأعداد التنجيمية والتي تعمل لصالح مجلة (هي) أن تحلل توقيع ستانلي كوبريك الشخصي. وجدت (تيري) بأن كوبريك إنسان يعشق الكمال ويعاني من المخاوف والقلق. وقد بيـّن الحرفين الأوليين من اسمه وكنيته في توقيعه أنه متشبث بآرائه ومعتقداته وأنه استحواذي أيضا. كان رقم طالع كوبريك هو (٨) وفسرت (تيري) أن هذا العدد يمثل اللانهاية ويمنح المخرج الجانب الروحي ويضفي عليه الغموض. كان تفسير (تيري) لشخصية كوبريك قريبا من الواقع، لكنها تجاوزت هذا التفسير وتنبأت بأن عدده الفلكي يشير إلى إنجاز مشروع في عام ١٩٩٤ وسيكون تحفة سينمائية. لكن عام ١٩٩٤ انقضى واستمر العالم ينتظر فيلم ستانلي كوبريك التالي.

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

أفادت بعض التقارير في صيف ١٩٩٥ بأن كوبريك يجري مباحثات مع أستاذ المؤثرات الخاصة (دينيس مورين) في مؤسسة (جورج لوكاس للأضواء السحرية الاصطناعية) ومع خبراء المؤثرات الخاصة من شركة (كوانتل) أيضا. وانتشرت شائعات بأن "**مستندات آرية**" قد ألغي لأنه يشبه فيلم "**لائحة شيندلر**" للمخرج (سبيلبرغ). كما وضع فيلم "**الذكاء الاصطناعي**" على الرف لأنه كان يشبه فيلم "**العالم المائي**" إلى حد بعيد. لكن هذه النظريات لا تبدو محتملة بما أن كوبريك صنع فيلمه "**طلقة بغلاف معدني**" بعد عدة إصدارات كبيرة مشابهة عن حرب فيتنام، كما أن رؤيته الإخراجية في مشروع ما لم تقلد أو تعكس أي فيلم آخر.

أدرج مشروع "**الذكاء الاصطناعي**" ضمن الإجراءات الأمنية "الكوبريكية" المشددة المعتادة. حصلت (ريبيكا آشروولش) من المجلة الأسبوعية (إنترتينمنت) على أحد أرقام مكتب كوبريك غير المسجلة في دليل الهاتف وتحدثت مع أحد مساعدي كوبريك الذي عرف نفسه على أنه (ليون)، ربما كان (ليون فيتالي)، وتركت رسالة ورقم هاتفها لكنها لم تتلقى أي رد من كوبريك شخصيا.

وفي عام ١٩٩٥ كشفت محادثة هاتفية أجريت مع (لويس بيغلي)، المؤلف الذي كتب رواية "أكاذيب زمن الحرب"، بعض المعلومات عن احتمال صنع فيلم "**مستندات آرية**" من جانب ستانلي كوبريك استنادا لرواية ذلك الكاتب. (بيغلي)، وهو محام من نيويورك كتب أيضا رواية "الرجل الذي وصل متأخرا" و"كما رآها ماكس" و"قصة عن شميدت"، لم يقابل كوبريك أو تحدث إليه. لكن (جان هارلان) هو الذي اتصل بـــ (بيغلي) لشراء حقوق ملكية كتاب "أكاذيب زمن الحرب" بالإضافة لغيرها من الترتيبات لضمان حقوق تحويل الرواية إلى فيلم سينمائي من إخراج كوبريك. لكن (بيغلي)، الذي كان من المعجبين بأعمال كوبريك، لم يُطلب منه تأليف السيناريو أو المشاركة في كتابته.

في ١٥ كانون الأول ١٩٩٥ نشر القسم الإعلامي التابع لاستوديوهات (وارنر برذرز) البيان الصحفي التالي: "فيلم ستانلي كوبريك التالي هو '**عينان مغلقتان باتساع**' وهو قصة عن الغيرة والهوس الجنسي من بطولة توم كروز ونيكول كيدمان. وسيبدأ التصوير في لندن في صيف ١٩٩٦ وسيقوم كوبيك بإنتاج وإخراج السيناريو الذي كتبه بنفسه وستتولى وارنر برذرز توزيع الفيلم في السوق العالمية. أما فيلم الخيال العلمي '**الذكاء الاصطناعي**' الذي أعلن عنه كوبريك سابقا والذي شكل تحديا صعبا من الناحية التقنية والابتكار في المؤثرات الخاصة أكثر من أي فيلم خيال علمي في تاريخ السينما، فإنه في المراحل الأخيرة من تصميم ديكور التصوير وتطوير المؤثرات الخاصة وسيتبع فيلم '**عينان مغلقتان باتساع**'."

لقد صدر فيلم كوبريك "**طلقة بغلاف معدني**" في صيف ١٩٨٧، هذا وقد أشار البيان الصحفي المنشور عن "**عينان مغلقتان باتساع**" و"**الذكاء الاصطناعي**" أشار إلى مرور تسع سنوات تفصل بين آخر أفلام كوبريك ومشاريعه الجديدة وبأن جدول تصوير الفيلم الجديد قد يستغرق حوالي سنة تليها سنة أخرى من أعمال ما بعد الإنتاج.

عندما أعلنت (وارنر برذرز) عن إنتاج "**عينان مغلقتان باتساع**" وقدمت التوضيح بشأن الشائعات التي راجت سنين طويلة حول مشروع "**الذكاء الاصطناعي**"، عمّ جو من الإثارة حول التعاون الذي سيجري بين المخرج وأشهر زوجين في هوليوود: (نيكول كيدمان) و(توم كروز). ناقش معجبو كوبريك عن طريق الإنترنت فيما إذا كان الزوجان أهل للعمل مع سيد الإخراج ستانلي كوبريك، ثم اجتاحت عبارة "تعاون كوبريك- كيدمان- كروز" وسائل الإعلام من دون تفصيلات أخرى.

لم تتضاءل نجومية كوبريك في الإخراج على الإطلاق، وشرح (توم كروز) لمجلة نيوزويك كيف بدأ اشتراكه في فيلم "**عينان مغلقتان باتساع**" ووصف ذلك بأنها دراما سيكولوجية: "استلمت رسالة فاكس ذات يوم تفيد بأن السيناريو سيكون جاهزا خلال بضعة أشهر. ويستفسر الفاكس أيضا فيما إذا كان الموضوع يثر اهتمامي. اعتبرت انتقاءه لي ولنيكول للتمثيل في فيلمه معجزة." لم يفقد كوبريك سحره في جذب أشهر نجوم السينما بمجرد فكرة عرض العمل معه.

شرعت (هوليوود ريبورتر) بتصنيف فيلم "**عينان مغلقتان باتساع**" (لم يحمل فيلم ستانلي كوبريك أي عنوان سابقا) ضمن لائحة الإنتاجات السينمائية وأفادت بأن (فريدريك رافاييل) وستانلي كوبريك سيقومان بكتابة السيناريو.

(رافاييل) هو روائي وكاتب سيناريو معروف ولد في شيكاغو عام ١٩٣١ وعاش في إنجلترا منذ طفولته. كتب (رافاييل) عدة روايات: "زمن كاليفورنيا" و"بعد الحرب" و"الأزمة مع إنجلترا" و"الجوائز المتلألئة". وكتب أيضا سيناريو الأفلام التالية: "**المحبوبة**" و"**اثنان على الطريق**" و"**ديزي ميللر**" و"**بعيدا عن الحشد الهائج**". وألف (رافاييل) أيضا بعض المسرحيات للإذاعة والتلفزيون وكان يتمتع بالذوق الأدبي والذكاء المناسبان للتعامل مع أسلوب كوبريك المعقد في صنع القصة السينمائية وتطوير السيناريو خلال عملية التصوير وكذلك الأمر بالنسبة لبنية الفيلم حتى إنجاز عملية ما بعد الإنتاج وبعد استهلاك كافة الاحتمالات الممكنة.

أضاف مقال نشر في مجلة (برمبير) في كانون الثاني ١٩٩٦ مزيدا من الشائعات التي تحيط بمشروع "**الذكاء الاصطناعي**" عندما أشار إلى احتمال تغيير عنوان الفيلم إلى "**سوبر تويز**" (**ألعاب متفوقة**) المأخوذ عن قصة لكاتب الخيال العلمي (برايان آلديس). وقد شاركت هذه المجلة السينمائية التي تتمتع بشعبية واسعة شعور معجبي كوبريك في كافة أنحاء العالم بقولها: "إلى المعجبين الذين ينتظرون أول عمل فني رقمي حقيقي: إن سيد الإخراج لن يتمكن من الظهور في المستقبل القريب." أما القصة القصيرة التي كتبها (آلديس) تحت عنوان "سوبر تويز تدوم الصيف كله" عام ١٩٦٩ احتوت على عنصر الروبوتات التي أشار إليها كوبريك في "**الذكاء الاصطناعي**" وليس أثر الاحتباس الحراري الناجم عن السحابة التي ستغطي الكرة الأرضية والازدياد السكاني. أما (الكسندر ووكر) قال بأن كوبريك كان مهتما بصنع فيلم خيال علمي مأخوذ عن قصة للكاتب (إسحاق عظيموف). ويدل هذا كله بالإضافة إلى التقارير الصحفية المنشورة عن أفلامه السابقة على أن كوبريك كان بالفعل يجيد إحاطة مشاريعه بالسرية والكتمان. وأضافت مجلة (برمبير) في مقالها أن كوبريك مازال يحلق في مكانته كمخرج سينمائي على المستوى العالمي وصنفت المقالة أيضا ١٥ صانع أفلام في مستقبل السينما واعتبرت كوبريك المخلص المنتظر.

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

لقد مرت عشر سنوات تقريبا منذ إصدار فيلمه الأخير، لكن ستانلي كوبريك، الذي يعتبر أعظم المخرجين السينمائيين الذين أنجبتهم الولايات المتحدة، مازال حيا يصنع الأفلام. إن ستانلي يعيش في إنجلترا وقلما يسافر ولا يقيم الولائم ونادرا ما يراه العالم الذي يتصل ببعضه إلكترونيا. كما أنه لا يصنع فيلما سينمائيا كل سنة أو كل سنتين أو حتى كل ثلاث سنوات. قد لا يظهر ستانلي كوبريك في برنامج "الترفيه لهذه الليلة" أو يغيب عن حفل جوائز الأوسكار أو مهرجان كان السينمائي، لكن لا تدع ذلك يخدعك .. فستانلي كوبريك ما يزال موجوداً. إنه يفكر بالأفلام ويدرس المشاريع السينمائية ويجري الاختبارات التكنولوجية. إنه يقرأ ويطالع ويطرح الأسئلة والاستفسارات ويتابع النظر في الصور الفوتوغرافية والخرائط والمخططات. ستانلي كوبريك موجود ليصنع الأفلام وسيظهر مجددا ليصنع الأفلام بينما ينتظره الجمهور في كافة أنحاء العالم ليروا ما في جعبته من خيال سينمائي إلى أن يغيب ستانلي كوبريك عن الوجود.

شـــكـر

يجب أن أبدأ بتوجيه الشكر لستانلي كوبريك لما أنجزه من أفلام وأعمال وحياة مفعمة بالخيال الخصب والعمق الفني والذكاء التقني. لقد أفاض علي هذا الموضوع عقوداً زخرت بالعجائب وزاد إيماني بإمكانيات الوسيط السينمائي الذي لا حدود له.

لا تعتبر هذه السيرة الذاتية مرخصة رسميا أو العكس. فالسيد كوبريك استلم رسالة تطلب منه تسهيل وصول الأشخاص الذين يسعون للحصول على موافقته قبل مقابلتهم وتطلب تعاون مكتبه في هذا الشأن. لقد وصلت هذه الرسالة بالإضافة إلى نسخ عن كتبي التي ألفتها عن فن الحرف السينمائية إلى إنجلترا من خلال المساعي الحميدة التي قام بها صديق وزميل كوبريك القديم (روجر كاراس)، الذي يرأس حاليا الجمعية الأمريكية للرفق بالحيوان. وأشكر السيد (كاراس) لتكرمه في تحويل مراسلاتي إلى ستانلي كوبريك. لكني لم أستلم ردا لطلباتي سواء كان هذا الرد سلبا أو إيجابا. فالسيد كوبريك لم يقدم العون ولم يسهم في الجهود التي بذلتها في هذا المشروع، لكنه في نفس الوقت لم يتدخل في تأليفه. وأشكر السيد كوبريك لأنه لم يزد صعوبة هذه المهمة الصعبة أصلا.

لقد تطلب البحث في هذا الكتاب اشتراك مصادر رئيسة وثانوية مختلفة من الأرشيف والمكتبات والقصاصات المأخوذة من الصحف والمجلات والمقالات المنشورة عن مهنة كوبريك. وقد أشرت لهذه المصادر الرئيسة والثانوية في فصل "الملاحظات" من هذا الكتاب. أما المقابلات الأصلية فقد أجريتها بشكل شخصي عن طريق الهاتف والمراسلات مع كل الأشخاص ممن عرفوا ستانلي كوبريك أو عملوا معه. إن مشاركة هؤلاء الأشخاص وآرائهم وأحاديثهم عن ستانلي كوبريك كانت قيمة جدا في فهم هذا الرجل وصانع الأفلام الذي أصبح شخصا خرافيا بالنسبة للعالم والأوساط

السينمائية على المستوى العالمي. لكن من خلال هذه الأحاديث التي تراوحت مدتها بين الدقائق والساعات والأيام ظهر هذا الرجل الذي حجبته الأساطير. كما أتوجه بالشكر إلى الأشخاص الواردة أسماؤهم أدناه لثقتهم الكبيرة في مشاطرتي المعلومات حول تجاربهم الشخصية والخاصة والمهنية مع ستانلي كوبريك: (كلير آبيس) و(كين آدم) و(ريتشارد آندرسون) و(لويس بيغلي) و(ستيفن بيركوف) و(سايمون بورغين) و(آليس بروور براون) و(توني بيرتون) و(فنسنت كارتيير) و(ويندي كارلوس) و(جوناثان سيسيل) و(برنارد كوبرمان) و(هاريت دانييلز) و(جين دو روشمون) و(إد دي جيوليو) و(كير دوليا) و(جيرالد فرايد) و(بوب غافني) و(بيتي غاربوس) و(لو غاربوس) و(ستانلي غيتزلر) و(ماكس غلين) و(جاي هاملتون) و(جيمس ب. هاريس) و(أنتوني هارفي) و(بيتر هولاندر) و(فيث هابلي) و(آن جاكسون) و(جيرالد جاكوبسون) و(لورين جينز) و(جوزيف ليتن) و(روبرت لورنس) و(جون لي) و(نورمان لويد) و(ريتشارد ماي) و(روبرت ساندلمان) و(جي. وارين شلوات) و(فالدا سيترفيلد) و(هاورد سيلفر) و(دونالد سيلفرمان) و(الكسندر سينغر) و(روز سبانو) و(توني سبيريداكيس) و(هاري ستيرنبرغ) و(فيليب ستون) و(ريتشارد سيلبرت) و(مارفن تراوب) و(دانييل تريستر) و(كليفورد فوغل) و(ديفيد فون) و(ماري ويندسور).

أما المقابلات التي أجريتها مع (كين آدم) و(جون بونر) و(غاريت براون) و(دون روجرز) و(فرانك وارنر) من أجل مؤلفاتي حول الحرف السينمائية فقد كانت هامة جدا في تزويدي بالمعلومات القيمة لهذا المشروع.

كما أدين للكتاب والمؤلفين الذين سبقوني في دراسة أعمال ستانلي كوبريك. وفي الحقيقة أن الكتب التالية قد غذت رغبتي النهمة للمعلومات حول كوبريك خلال ربع القرن الماضي، كما كانت أساسية جدا في تزويدي بالمعلومات والمصادر والخلفية الراسخة لعملي في هذا الكتاب: "ستانلي كوبريك في الإخراج" بقلم (الكسندر ووكر)، و"كوبريك" بقلم (مايكل سيمنت)، و"ستانلي كوبريك: أوديسا السينما" بقلم (جين د.فيليبس)، و"سينما ستانلي كوبريك" بقلم (نورمان كيغن)، و"كوبريك داخل متاهة فنان السينما" بقلم (توماس آلن نيلسون)، و"مخرج الأفلام كنجم متفوق" بقلم (جوزيف غيلميس)، و"صناعة فيلم كوبريك ٢٠٠١" بقلم (جيروم آجل)، و"٢٠٠١: تصوير المستقبل" بقلم (بيير بيزوني)، و"ستانلي كوبريك:

تحليل روائي وأسلوبي" بقلم (ماريو فالسيتو). أشكر هؤلاء جميعا لثقافتهم ومعرفتهم وآرائهم ومعلوماتهم.

إن الأرشيف والمكتبات ومكاتب السجلات والقائمين عليها في الولايات المتحدة وإنجلترا كانت جميعها أساسية في تقديم المعلومات القيمة لهذا البحث. وأخص بالذكر: (سام غيل) و(بارباره هول) وكافة الموظفين في (مكتبة مارغريت هيريك) في لوس أنجلوس، و(شارلز سيلفر) و(رون ماغليوزي) من مركز الدراسات السينمائية التابع لمتحف الفن الحديث في نيويورك، والعاملين في المكتبة العامة بنيويورك، و(ستيوارت نج) مدير الأرشيف في (وارنر برذرز) في جامعة جنوب كاليفورنيا وكافة العاملين في مكتبة (دوهني)، و(بيفرلي برانن) مدير قسم الصور الفوتوغرافية في مكتبة الكونغرس. وأشكر أيضا (مادلين ف. ماتز) مديرة مكتبة البحوث التلفزيونية والسينمائية وبث الصور المتحركة وقسم تسجيل الصوت في مكتبة الكونغرس وكل موظفيها، و(آلن دين) من محطة بي بي سي، و(إلا آبني) مديرة المكتبة في الجمعية الطبية بولاية نيويورك، ومديرة مكتبة الجمعية التاريخية لمقاطعة برونكس، و(جيمس غيرلش) مساعد مدير الأرشيف في مشفى نيويورك ومركز كورنيل الطبي، ومكتبة الفن والعمارة في جامعة يال، و(جودي مايرز) من مجمع الكتب النادرة بمكتبة العلوم الطبية في كلية الطب بنيويورك، و(لورنس كامبل) مدير الأرشيف في رابطة طلاب الفن في نيويورك، و(جيل أبراهام) مسؤول فرع الأرشيف والصور المتحركة والصوت والفيديو في الأرشيف الوطني بكلية بارك، و(ريتشاردِ سايدنهام) من منظمة الأمم المتحدة، والبرفسور (شون روزنهيم) في كلية ويليامز، (نان فارينكوف) من مجلس الصيدلة في ولاية كاليفورنيا، و(كارين ميكس)، مكتبة جامعة بوسطن، و(ريغ إيوغ) مدير خدمات المراجع في مركز التراث الأميركي التابع لجامعة وايوومنغ، و(كاثي كراوفورد) من المكتبة العامة لمقاطعة لارو، الجمعية الأمريكية للمصورين الإعلاميين، و(كاثي ويب) من برنامج إعارة المكتبات، و(اليزابيث كورنلي) و(ليندا آرمسترونغ) من مكتبة فيرنون ماونت العامة، و(بيل شيلنغ) من قسم المراجع في مكتبة ألباني العامة، ومكتبة إيستشستر العامة ومكتبة غرينيتش في كنيكتكت ومكتبة كلية ساره لورنس والمكتبة العامة في نيويورك في الشارع الثاني والأربعين.

وأتوجه بالشكر أيضا للعاملين في المطبوعات الدورية لتزويدي بالمعلومات عن ستانلي كوبريك، وأخص بالذكر: (ستيفن بيزيللو) مدير التحرير في مجلة المصور السينمائي، وفني المؤثرات الخاصة (رون ماغيد)، و(روي فرومكيس) محرر مجلة استطلاعات الأفلام في مقاطعة لارو، و(مالكوم بين) مدير نشر مجلة الشطرنج في لندن، ومجلة (كوريير جورنال) في مقاطعة لارو، و(تشارلز ماكغراث) ونشرة استطلاعات الكتب في نيويورك تايمز، وذلك للعون والمساعدة القيمة في نشر استفساراتي، كما أشكر (مارتن سينغرمان) مدير نشر نيويورك بوست من أجل طرح مواضيع المقابلات، والناشرين والمحررين (ستيفن م. سامتر) و(سوزان إتش. سامتر) لتقديمهم مطبوعات غنية بالمعلومات عن مسقط رأس كوبريك وأماكن إقامته أيام الشباب.

لقد قدم الكثيرين مساعدتهم ومساندتهم دون قيد أو شرط لهذا الكتاب ومؤلفه، كما قدموا معلومات كثيرة وهامة. وأخص بالذكر: (إيفريت أيسون) لصداقته الطيبة ومعلوماته القيمة واتصالاته التي أجراها بشأن المقابلات التي قمت بها في هذا الكتاب. وأشكر أيضا (مايكل براشنسكي) و(روبرتا بوروز) و(بول كليمنس) للمعلومات الوفيرة التي قدموها عن كوبريك ومن أجل عرض الفيلم التسجيلي "صناعة فيلم البريق" الذي أعدته (فيفيان كوبريك). وأشكر المصور السينمائي (آلان ديفيو) لمشاطرتي معرفته الواسعة عن تاريخ السينما والأفلام وعن ستانلي كوبريك، وجزيل الشكر أيضا للسيدة (بول فالكنبرغ) و(دانا فيشكين) و(مورتن غوتليب) لمحادثتي حول الحفلات التي كانت تقيمها (دايان آربوس) وتدعو ستانلي كوبريك لحضورها. وأشكر أيضا (مانيل غناواردنس) السكرتير الشخصي للدكتور (آرثر سي. كلارك)، وللدكتور (جون جويس) للمعلومات القيمة عن الشؤون العسكرية، وأيضا لـ (إدوارد لويس) و(نورا لين) و(شلبي لايمان) لمشاطرتي معرفته الواسعة عن عالم الشطرنج، و(جويل ميللر) وشركة خدمات ليموزين لتوفير وسائل النقل والمعلومات عن (آرثر سي. كلارك) وعن سريلانكا، و(مارلين بيرلمان) و(بوب فيليبس) و(شارلز رينولدز) لتقديم معلومات وافية عن التصوير الضوئي الثابت، و(جو روزنر) للمعلومات القيمة عن فيلم "الدكتور سترينجلاف"، والمخرج السينمائي (مايكل ريتشي) للمعلومات التي قدمها بخصوص مشاركة كوبريك في برنامج الكتاب. الجامع للمعلومات عن المؤلفين

والفنانين، و(غريس روثشتين) و(روبرت ساودك) و(لاري شوارتز) عن المعرفة الغنية والواسعة والنصائح حول فن أرشفة الصور الضوئية، و(فانكون شيير) و(جوناثان ستيرن) و(روزين سبانو سوايدر) والمؤرخ السينمائي الشهير (جين ستافيس) لمعرفته ومعلوماته الموسوعية عن كل المواد الفيلمية، و(إد تاسيناري) للمعلومات التفصيلية حول خلفية كوبريك في لعب الشطرنج، و(توني والتون) ونائبة رئيس جمعية ويستبورت للسينما (فريدا ويلش) ورئيس الجمعية (إفي آلن) لدعمهم المتواصل والمعلومات اللازمة لمواضيع المقابلات في هذا الكتاب، و(جاي هاريس) و(ماكس وايلد) و(جوزيف وينستون) و(ستيف سيغل) للنصائح الهامة التي قدمها حول علم الأنساب.

كما ساهم الكثيرين في تقديم العون لهذا البحث، وأخص بالذكر: (نينا ليسر) من أجل العثور على تسجيل نادر لنقاش حول فيلم "البرتقالة الآلية"، وزميلي وصديقي (إد باوز) للمساعدة في شؤون الفيديو، ومكتبة السينما في لندن في مساعدتهم إيجاد بعض الكتب النادرة، (الدكتور مانهيندير جيت سينغ) لأفكاره الحكيمة، و(آموس فوغل) من أجل المعلومات التي قدمها حول مكان العرض السينمائي الأسطوري "سينما ١٦".

وأشكر جماعة الكتاب والمؤلفين الذين يشكلون مصدرا غنيا ومستمرا للإلهام، وأخص بالذكر: (جيروم آجل) لدعمه وبحثه القيم والإرشادات اللازمة لعقد المقابلات في هذا الكتاب بالإضافة إلى كتابه الرائع "صناعة فيلم كوبريك ٢٠٠١: أوديسا الفضاء"، و(باتريشيا بوسوورث) للمعلومات المتعلقة بكوبريك و(دايان آربوس). وأشكر أيضا (آندرو غالاغر) للتشجيع والدعم والمدخل للمقابلات التي أجريتها في هذا الكتاب، و(باتريك ماكيليغن) لرسائل التشجيع والدعم ولاستضافتي أيضا، و(ديفيد ويدل) لإرشادي بالمعلومات الوافية المتعلقة بكوبريك وعمله في سلسلة الكتاب الجامع للمؤلفين والفنانين بالإضافة لحديثه المفيد عن ستانلي كوبريك و(سام بيكينباه) و(غاري كاري).

إن المواد المطبوعة عن ستانلي كوبريك تظهر على المستوى العالمي، لذلك أود شكر العديد من المترجمين للدقة والأمانة في عملهم. وأخص بالذكر: (ديفيد أبوناو) و(جوزيف ك. باناوتي) لترجمتهم عدة أعمال عن كوبريك بالفرنسية ول (سيمون أولمستد) لخبرتها في إبراز روعة اللغة الفرنسية الواردة في المقابلات

الشخصية، ولابنتي (ريبيكا موريسون) لقيامها بفك رموز اللغة المشابهة للروسية الواردة في فيلم "٢٠٠١".

وأعبر عن حزني العميق لوفاة (ساول باس) و(جون بونر) و(فينس إدواردز) و(هيرمان غيتر) خلال تأليف هذا الكتاب. وأشكرهم لمشاطرتي ذكرياتهم مع ستانلي كوبريك.

كما قام العديد من الباحثين بكشف معلومات قيمة وعرض مقالات هامة ساعدتني في تأليف هذا الكتاب. وأخص بالشكر (أماندا دونيلان) للدراسة والبحوث التي أجرتها عن عمل كوبريك في مجلة (لوك)، و(مايكل بيساني) لعثوره على الكثير من المقالات الهامة، و(جون سوير) و(جيفري رونينغ) لمساعدتي في البحوث المكتبية. وأتوجه بالشكر أيضا لعالمة الأنساب والباحثة (إستل غوزيك) للمعلومات الوفيرة والقيمة عن عائلة كوبريك. وقد كانت هذه المعلومات أساسية في تطوير القسم الأول من هذا المشروع.

إن عملي كأستاذ ومستشار الفرضيات في قسم السينما والفيديو والرسوم المتحركة في مدرسة الفنون البصرية بنيويورك يستمر في إشباع رغبتي وولعي بتاريخ الأفلام والثقافة السينمائية. وأشكر رئيس مجلس الكلية (ريفز ليهمان) لدعمه الكامل لعملي وفتح الأبواب أمامي خلال العمل بهذا المشروع. وأشكر أيضا (سالفاتور بيتروسينو) مدير العمليات لصداقته وأحاديثه التي أنارت أفكاري، علاوة على تسهيل تقديم المقابلات التي أجريتها في هذا الكتاب. وأشكر كل طلابي في مدرسة الفنون البصرية ماضيا وحاضرا واستمرارهم في إلهامي من خلال حماسهم ومشاطرتي أفكارهم النيرة. كما أن مساندتهم ودعمهم واهتمامهم قد ساعدني كثيرا في رؤية أهمية هذا الكتاب. كما ساهم العديد من طلابي في هذا البحث من خلال إصغائهم ومشاطرتي آرائهم عن ستانلي كوبريك. وأشكر على وجه الخصوص (شيهو كاتاوكا) و(عادل محمد) و(ديكسي سيرانو) و(راندي ويلكوكس) للمعلومات والمواد البحثية التي قدموها.

وأشكر وكالة (إيلين ليفين) الأدبية، خصوصا وكيلتي الأولى (آن ديبويسون) التي وضعت ثقتها بي وبهذا المشروع إلى أن وجد طريقه للقراء. وأشكر وكيلتي

الحالية (دايانا فنتش) لرعايتها واهتمامها بمسودة هذا الكتاب خلال إنتاجه. وأشكر أيضا مساعدها (جاي روجرز) للدعم والمساندة التي أبداها اتجاهي.

وأرغب بشكر ناشري (دونالد آي. فاين) لإيمانه وثقته بهذا المشروع ومؤلفه. وشكري لكافة العملين في دار نشر (دونالد آي. فاين)، وللمحرر الأساسي الأول (جيسون بوستون) لخبرته الوافية في المراحل الأولى من كتابة هذا المشروع، وللمحرر الحالي (توم بورك) لمهارته في معالجة المسودة النهائية من الكتاب ومتابعته خلال عملية الإنتاج. كما أود شكر دار (بينغوين) للنشر في الولايات المتحدة للاهتمام والخبرة التي قدموها لهذا المشروع.

أشكر والديّ (روز) و(أنتوني لوبروتو) لمحبتهما ودعمهما المطلق. وأشكر ابنتي (ريبيكا موريسون) التي لم تنفك تذكرني بمعنى العزم والتصميم، ولولدي (الكسندر موريسون) لمشاطرتي المعرفة العلمية والفنية التي تفوق سنه.

وسأحاول أن أكون موجزا في توجيه الشكر لزوجتي (هاربيت موريسون) بالنظر إلى المهمة الصعبة في التعبير عن عرفاني وشكري لأثرها العظيم في حياتي وأعمالي، لاسيما أنها لم تدخر جهدا في توفير الأبحاث والحقائق والمعلومات والبيانات والإمكانيات وتيسير المقابلات التي أجريتها لهذا الموضوع، وخصوصا ذوقها الرفيع في كل المواضيع التي يتناولها هذا المشروع. فقد كانت (هاربيت) أول من قرأ هذا الكتاب وتحملت عناء الاستماع والإصغاء لكثير من النظريات والخطابات والأفكار والسرد والمفاهيم المتعلقة بحياة وأفلام ستانلي كوبريك (والسينما بشكل عام)، ولا يحسن الإصغاء بهذه الطريقة إلا كل من يستحوذ عليه موضوع كهذا. لقد أحسنت (هاربيت) الحفاظ على النظام في حياتنا وحثتني على تكريس نفسي وجهودي لهذا المشروع. وأشكر (هاربيت) لمساهمتها الأدبية والإنسانية ومحبتها في مصاحبتي خلال رحلتي المطلقة عبر البوابة النجمية.

تاريخ أفلام ستانلي كوبريك

١٩٥١

« يوم النزال »

RKO-Path,Inc. تقدم "هذه أمريكا". **إنتاج:** (جاي بونافيلد). **إخراج:** (ستانلي كوبريك). **سيناريو وحوار:** (روبرت رين). **مونتاج:** (جوليان بيرغمان). **موسيقى:** (جيرالد فرايد). **سرد:** (نوغلاس إدواردز). **مدة العرض:** ١٦ دقيقة. **أبيض وسود.** ملاحظة: يفيد كوبريك بأنه قام بتصوير الفيلم ومونتاج الصورة والصوت.

« القديس الطائر »

RKO-Path,Inc. تقدم من أفلام RKO-Path. **إنتاج:** (بيرتون بنجامين). **إخراج:** (ستانلي كوبريك). **مونتاج:** (إسحاق كلينرمان). **موسيقى:** (ناثانييل شيلكريت). **سرد:** (بوب هايت). **الصوت:** (هارولد آر. فيفيان). **مدة العرض:** ٨ دقائق و ٣٠ ثانية. **أبيض وأسود.** ملاحظة: يفيد كوبريك بأنه قام بتصوير الفيلم ومونتاج الصورة والصوت.

١٩٥٣

« الملاحون »

تقديم اتحاد الملاحين الدولي في مقاطعة الأطلسي والخليج بنيويورك. **إنتاج:** (ليستر كوبر). **إخراج وتصوير:** (ستانلي كوبريك). **سيناريو:** (ويل كازان). **المساعدة الفنية:** كادر صحيفة "سجل الملاحين". **سرد:** (دون هولينبك). **مدة العرض:** ٣٠ دقيقة. **ملون.**

« الخوف والرغبة »

توزيع شركة (جوزيف بيرستين). **إنتاج وتصوير ومونتاج:** (ستانلي كوبريك). **مساعد الإنتاج:** (مارتن بيرفلر) . **سيناريو:** (هاورد و. ساكلر). **موسيقى:** (جيرالد فرايد). **مدير وحدة الإنتاج:** (بوب ديركس). **مساعد المخرج:** (ستيف هاهن). **مكياج:** (شيت فابيان). **المدير الفني:** (هربرت ليبويتز). **تصميم ألقاب المشاركين بالفيلم:** (بارني إتينغوف). **إدارة الحوار:** (توبا كوبريك). **تمثيل:** (فرانك سيلفيرا) [ماك]، (كينيث هارب) [كوربي / الجنرال]، (بول مازورسكي) [سيدني]، (ستيف كويت) [فليتشر / المعاون]، (فرجينيا ليث) [الفتاة]، (ديفيد آلن) [الراوي]. **مدة العرض:** ٦٨ دقيقة. **أبيض وأسود.**

١٩٥٥

« قبلة القاتل »

الإصدار عن طريق (يونايتد آرتيستس). **إنتاج:** (ستانلي كوبريك) و(موريس باوسل). **مونتاج وتصوير وإخراج:** (ستانلي كوبريك). **الموسيقى وقيادة الفرقة الموسيقية:** (جيرالد فرايد). **مدير الإنتاج:** (إيرا مارفن). **المصورون:** (جيس بيلي) و(ماكس غلين). **مهندس الكهرباء:** (ديف غولدن). **تسجيل الصوت:** (والتر ركرسبرغ) و(كليف فان براغ). **مساعد المونتاج:** (بات جيف) و(أنتوني بيزيك). **مساعد المخرج:** (إرنيست نوكانن). **الصوت:** (استوديو تترا للتسجيل الصوتي). الموضوع العاطفي من أغنية بعنوان "ذات مرة" تأليف (نورمان غيمبل) و(آردن كلار). أداء رقصات الباليه: (روث سوبوتكا). تلحين الموسيقى الراقصة: (ديفيد فون). **تمثيل:** (فرانك سيلفيرا) [فنسنت رابالو]، (جامي سميث) [ديفي غوردون]، (أيرين كين) [غلوريا برايس]، (جيري جاريت) [آلبرت]، (مايك دانا) و(فيليس أورلاندي) و(رالف روبرتس) و(فيل ستيفنسون) [العصابة]، (سكيبي آدلمان) [صاحب مصنع تماثيل عرض الملابس]، (ديفيد فون) و(أليس روبن) [المتآمرين]، (روث سوبوتكا) [آيريس] و(شاون أوبريان)، (باربارة براند)، (آرثر فيلدمان)، (بيل فونارو). **مدة العرض:** ٦٧ دقيقة. **أبيض وأسود.** ملاحظة: شارك (هاورد و. ساكلر) في كتابة الحوار، لكن لم يرد اسمه في قائمة العاملين في الفيلم.

١٩٥٦

« القتل »

من أفلام شركة هاريس - كوبريك للإنتاج السينمائي. الإصدار عن طريق (يونايتد آرتيستس). **إنتاج:** (جيمس ب. هاريس). **مساعد الإنتاج** (الكسندر سينغر). **إخراج:** (ستانلي كوبريك). سيناريو: (ستانلي كوبريك). **حوار:** (جيم تومبسون). الفيلم مأخوذ عن رواية بعنوان "السرقة الكاملة" بقلم (لايونيل وايت). **مدير التصوير:** (لوسيان بالارد) و.A.S.C . **المدير الفني:** (روث سوبوتكا). **المونتاج:** (بيتي شتينبيرغ). **الموسيقى وقيادة الفرقة الموسيقية:** (جيرالد فرايد). **تصميم الملابس:** (جاك ماسترز). **المؤثرات الخاصة:** (ديف كوهلر). **المصورون:** (ديك تاور). **مدير الإضاءة:** (بوبي جونز). **مدير معدات التصوير:** (كارل غيبسون). **إشراف السيناريو:** (ماري غيبسون). **الصوت:** (إيرل سنايدر). **المساعد الفني:** (لو كورتيس). **المساعد الثاني للمصور:** (روبرت هوسلر). **مشرف بناء الديكور:** (بد باين). **رئيس فريق أعمال النجارة:** (كريستوفر إيبسن). **رئيس عمال الطلاء:** (روبرت ل. ستيفن). **ماكياج:** (روبرت ليتلفيلد). **تنفيذ الديكور:** (هاري ريف). **مساعد منفذ الديكور:** (كارل برنارد). **المونتاج الموسيقي:** (غيلبرت ميرشانت). **مونتاج المؤثرات الصوتية:** (ريكس ليبتون) و.M.P.S.E . **مساعد المخرج:** (ميلتون كارتر). **المساعد الثاني للمخرج:** (بول فينر) و(هاورد جوسلين). **مساعد الإنتاج:** (مارغريت أولسون). **فني الديكور:** (راي زامبل). **مدير النقل:** (ديف ليسر). **تصميم الملابس النسائية:** (رودي هارينغتون). **تصفيف الشعر:** (ليليان شور). **مساعد المخرج:** (جويس هارتمان). **تصميم ملابس ماري ويندسور:** (بوميل). **المؤثرات الفوتوغرافية:** (جاك رابين) و(لويس دويت). **تمثيل:** (ستيرلنغ هايدن) [جوني كلاي] و(كولين غراي) [فاي] و(فينس إدواردز) [فال كانون] و(جاي سي. فليبن) [مارفن أنغر]، (تيد ديكورسيا) [راندي كينان]، (ماري ويندسور) [شيري بيتي]، (إيليشا كوك ج ر) [جورج بيتي]، (جو سوير) [مايك أوريلي]، (تيموثي كيري) [نيكي آرين]، (كولا كورياني) [موريس أوبوكوف]، (جاي آدلر) [ليو]، (جوزيف توركل) [تيني]، (جيمس إدواردز) [حارس المرآب]، (تيتو فولو)، (دوروثي آدامز)، (هربرت إيليس)، (جيمس غريفيث)، (سيسيل إيليوت)، (ستيف ميتشل)، (ماري كارول)، (ويليام بينيديكت)، (شارلز آر كين)، (روبرت ب. ويليامز). **مدة العرض:** ٨٣ دقيقة. **أبيض وأسود.**

١٩٥٧

« دروب المجد »

الإصدار عن طريق (يونايتد آرتيستس). من أفلام شركة (برينا) للإنتاج السينمائي. **إنتاج:** (جيمس ب. هاريس). **إخراج:** (ستانلي كوبريك). سيناريو: (ستانلي كوبريك) و(كالدر ويللنغهام) و(جيم تومبسون). السيناريو مأخوذ عن رواية "دروب المجد" للكاتب (همفري كوب). **تصوير:** (جورج كراوس). **المدير الفني:** (لودفيغ ريبر). **مونتاج:** (إيفا كرول). **موسيقى:** (جيرالد فرايد). **تصميم الملابس:** (آيل دوبوا). **المؤثرات الخاصة:** (إيروين لانج). **مدير وحدة الإنتاج:** (هيلموت رينغرمان). **مساعد المخرج:** (إتش. ستمف) و(د. سينسبرغ) و(ف. سبايكر). **طباعة السيناريو:** (تراودي فون تروتا). **الصوت:** (مارتن موللر). **المستشار العسكري:** (بارون في. والدنفيلز). **مساعد المونتاج:** (هيلين فيشر). **مدير معدات التصوير:** (هانس إلسينغر). **مكياج:** (آرثر سكرام). **المصورون:** (هانس ستاوندينغر). **مدير الإنتاج الأمريكي:** (جون بومر). **مدير الإنتاج الألماني:** (جورج فون بلوك). **تمثيل:** (كيرك دوغلاس) [الكولونيل داكس]، (رالف ميكر) [العريف باريس]، (آدولف مينجو) [الجنرال برولارد]، (جورج ماكريدي) [الجنرال ميرو]، (واين موريس) [الملازم روجيه]، (ريتشارد أندرسون) [الرائد سينت-أوبان]، (جوزيف توركل) [آرنود]، (تيموثي كيري) [فيرول]، (بيتر كابيل) [القاضي]، (سوزان كريستشان) [الشابة الألمانية]، (بيرت فريد) [الرقيب بولانغر]، (أيميل ماير) [القس]، (كين دبس) [لوجون]، (جيري هاوزنر) [ماير]، (فريد بل) [الجندي الجريح]، (هارولد بينيديكت) [الرقيب نيكولس]، (جون ستين) [النقيب روسو]. **مدة العرض:** ٨٦ دقيقة. **أبيض وأسود.**

١٩٦٠

« سبارتاكوس »

الإصدار عن طريق (يونيفرسال إنترناشيونال). من أفلام شركة (برينا) للإنتاج السينمائي. **إنتاج:** (إدوارد لويس). **المنتج المنفذ:** (كيرك دوغلاس). **إخراج:** (ستانلي كوبريك). **سيناريو:** (دالتون ترمبو). السيناريو مأخوذ عن رواية بقلم (هاورد فاست). **مدير التصوير:** (راسل ميتي).

تصوير: (بانافيسيون) بعدسات سوبر تيكنيراما ٧٠. **مصمم الإنتاج**: (الكسندر غوليتزن) **المدير الفني**: (إيريك أوربوم). **الديكور**: (راسل آ. غاوسمان) و(جوليا هيرون). **مونتاج**: (روبرت لورنس). **الموسيقى وقيادة الفرقة الموسيقية**: (أليكس نورث). **الملابس**: (فاليس). **مساعد المخرج**: (مارشال غرين). **مستشار تصميم قائمة المشاركين بالفيلم**: (ساول بص). **الصوت**: (والدن أو. واتسون)، (جو لابيس)، (موراي سبيفاك)، (رونالد بيرس). **المستشار التاريخي والفني**: (فيتوريو نينو نوفاريس). **مدير وحدة الإنتاج**: (نورمان ديمنغ). **تصوير المشاهد الإضافية**: (كليفورد ستاين). **معاون الإنتاج**: (ستان مورغوليس). **تصميم الملابس**: (بيروزي). ملابس الآنسة سايمون: (بيل توماس). **مساعدين المونتاج**: (روبرت شوتل)، (فريد شولاك). **معاون قائد الفرقة الموسيقية**: (جوزيف غيرشنسون). **مونتاج موسيقي**: (آرنولد شوارزولد). **ماكياج**: (باد ويستمور). **تصفيف الشعر**: (لاري جيرامين). **تمثيل**: (كيرك دوغلاس) [سبارتاكوس]، (لورنس أوليفييه) [ماركوس كراسوس]، (جين سيمونز) [فرينيا]، (تشارلز لافتون) [غراكوس]، (بيتر أوستينوف) [الينتولوس بانيانوس]، (جون كيفن) [يوليوس قيصر]، (نينا فوخ) [هيلينا]، (جون آيرلاند) [كريكسوس]، (هربرت لوم) [تيغرانيس]، (جون دال) [غلابروس]، (تشارلز ماكغرو) [مارسيلوس]، (جوانا بارنز) [كلوديا]، (هارولد جي. ستون) [ديفيد]، (وودي سترود) [درابا]، (بيتر بروكو) [رامون]، (بول لامبرت) [غانيكوس]، (روبرت جي. ويلك) [كابتن الحراس]، (نيكولاس دينيس) [دايونيسيوس]، (جون هويت) [ضابط روماني]، (فريدريك وورلوك) [لايليوس]، (توني كورتيس) [أنتونيوس]، (دايتون لوميس) [سيماكوس]، (جيل جارمين) و(جو سمرز). **مدة العرض**: ١٤٨ دقيقة. **ملون**. **النسخة المجددة** (عام ١٩٩٢): ١٩٦ دقيقة.

١٩٦٢

« لوليتا »

تقديم شركة (ميترو-غولدوين-ماير) بالاشتراك مع شركة الفنون السبعة للإنتاج. من أفلام (آنيا) للإنتاج السينمائي - أفلام (ترانس وورلد). من أفلام (جيمس ب. هاريس) وستانلي كوبريك. **إنتاج**: (جيمس ب. هاريس). **إخراج**: (ستانلي كوبريك). **سيناريو**: (فلاديمير نابوكوف) اقتباسا عن روايته "لوليتا". **مدير التصوير**: (أوسفالد موريس). **المدير الفني**: (بيل أندروز). **مونتاج**: (أنتوني

هارفي). تلحين الموسيقى وقيادة الفرقة الموسيقية: (نيلسون ريدل). الفكرة الموسيقية "لوليتا": (بوب هاريس). **الفرقة الموسيقية:** (جيل غرو). **مشرف الإنتاج:** (رايموند أنزاروت). **مشرفة تصميم الملابس:** (إيلسا فينيل). تصميم ملابس الآنسة وينترز: (جين كوفين). **مساعد المدير الفني:** (سيدني كين). **مدير الإنتاج:** (روبرت ستيرن). **مساعد المخرج:** (رين دوبون). **المصورون:** (دينيس ن. كوب). **مونتاج الصوت:** (وينستون رايدر). **تسجيل الصوت:** (لين شيلتون)، (إتش. إل. بيرد). **مدير التمثيل:** (جيمس ليغات). **ماكياج:** (جورج بارتلتون). **تصفيف الشعر:** (بيتي غالسو). **مدير وحدة التصوير الخارجي:** (دينيس ستوك). **مساعد المونتاج:** (لويس غراي). **ألقاب المشاركين بالفيلم:** (تشيمبرز آند بارتنرز). الإنتاج في الاستوديوهات البريطانية المتحدة، إيلستري، إنجلترا. **سكرتيرة الإنتاج:** (جوان بورسيل). **سكرتيرة المنتج:** (جوزفين بيكر). **محاسب الإنتاج:** (جاك سميث). **مساعدة المحاسب:** (دورين وود). **السكرتارية:** (جاك سميث) و(جينيفر هالفورد). **مساعد المخرج الثاني:** (راي ميليشيب). **مساعد المخرج الثالث:** (جوان سانيشويسكي). **سكرتيرة المخرج:** (ستيلا ماغي). **الكاتب الخاص:** (ديفيد سيلفستر). **الوصلات المشهدية:** (جويس هيرليهي). **معاير الكاميرا:** (جيمي توريل). **ملقم بكرات الأفلام:** (مايكل رتر). **إدارة معدات التصوير:** (آ. أوسبورن) و(دبليو. تومبسون). **مساعد المونتاج الثاني:** (دبليو. دبليو. آرمر). **الديكور:** (آندرو لو). **تأثيث الديكور:** (بيتر جيمس). **مدير بناء الديكور:** (هاري فيبس). **تصميم الملابس:** (باربارة غيليت). **مساعد تصميم الملابس:** (واينكيلي). **مساعدة المكياج:** (ستيلا موريس). **مشتريات المونتاج:** (تيري بار). **وحدة الدعاية:** (إينيد جونز). **العارضة حاملة الكاميرا:** (دان وورثام) و(بيتر كارنودي) و(تي ستابلز). **صيانة الصوت:** (إل. غريميل) و(جاك لوفليس). **الصور الثابتة:** (جو بيرس). **سكرتيرة الدعاية:** (آمي آلن). **تمثيل:** (جيمس مايسون) [همبرت همبرت]، (شيلي وينترز) [شارلوت هيز]، (سو ليون) [لوليتا]، (بيتر سيللرز) [كلير كويلتي]، (غاري كوكريل) [ديك]، (ديانا ديكر) [جين فارلو]، (جيري ستوفن) [جون فارلو]، (سوزان غيبس) [مونا فارلو]، (لويس ماكسويل) [الممرضة ماري لور]، (بيل غرين) [جورج سواين]، (شيرلي دوغلاس) [السيدة ستارش]، (ماريان ستون) [فيفيان داركبلوم]، (ماريون ماثي) [الآنسة ليبون]، (جيمس دايرنفروث [بيل]، (ماكسين هولدين) [عامل الاستقبال في المشفى]، (جون هاريسون) [توم]، كولين ميتلاند) [شارلي]، (سي. دينيير وارنر) [بوتس]، (رولاند براند) [بيل]، (روبرتا شور) [لورنا]، (سيك ليندر) [الطبيب]، (إيزوبيل لوكاس) [لويس]، (إيريك لين) [روي]،

(إيرفن آلن) [المقيم في المشفى]، (غريغ سامز) [ريكس]، (تيرينس كيلبيرن). **مدة العرض**: ١٥٢ دقيقة. **أبيض وأسود**.

١٩٦٤

« الدكتور سترينجلاف أو: كيف تعلمت الحد من القلق وأن أعشق القنبلة »

تقديم شركة كولومبيا للأفلام. من أفلام ستانلي كوبريك. **إنتاج**: (ستانلي كوبريك). **شارك في الإنتاج**: (فكتور ليندون). **إخراج**: (ستانلي كوبريك). **سيناريو**: (ستانلي كوبريك) و(تيري سذرن) و(بيتر جورج) بالاستناد إلى رواية "الإنذار الأحمر" للكاتب (بيتر جورج). **مدير التصوير**: (غيلبرت تايلور)،B.S.C. **مصمم الإنتاج**: (كين آدم). **المدير الفني**: (بيتر مورتن). **مونتاج**: (أنتوني هارفي). **موسيقى**: (لوري جونسون). **تصميم الملابس**: (بريدجيت سيللرز). **المؤثرات الخاصة**: (والي فيفرز). **المصورون**: (كلفن بايك). **مساعد التصوير**: (برنارد فورد). **مدير الإنتاج**: (كليفتون براندون). **مساعد المخرج**: (إيريك راتري). **الوصلات المشهدية**: (باميلا كارلتون). **دمج الصوت**: (جون آلدريد). **مكياج**: (ستيوارت فريبورن). **لوحات المتابعة**: (فيك كارغوتي). **مونتاج الصوت**: (ليسلي هودجسون). **تصفيف الشعر**: (بارباره ريتشي). **تسجيل الصوت**: (ريتشارد بيرد). **مساعد المونتاج**: (راي لافجوي). **مستشار الطيران**: (كابتن جون كرودسون). **إشراف الصوت**: (جون كوكس). **تجميع المونتاج**: (جيوفري فراي). **الألقاب الرئيسة**: (بابلو دي. فيرو) جرى تنفيذ التصميم في استوديوهات شيبرتون بإنجلترا عن طريق (هوك فيلمز المحدودة). **تمثيل**: (بيتر سيللرز) [العقيد الطيار ليونيل ماندريك / الرئيس مورفي م الدكتور سترينجلاف]، (جورج سي. سكوت) [الجنرال بك تيرغيدسون]، (ستيرلنغ هايدن) [الجنرال جاك دي. ريبر]، (كنان واين) [الكولونيل بات غوانو]، (سليم بيكنز) [الرائد تي. جي. "كينغ كونغ"]، (بيتر بول) [السفير دو سادسكي]، (جيمس إيرل جونز) [الملازم لوثار زوغ]، (تريسي ريد) [الآنسة سكوت]، (جاك كريلي) [السيد ستينز]، (فرانك بيري) [الملازم إتش. آر. ديتريتش]، (روبرت أونيل) [الأميرال راندولف]، (روي ستيفنز) [فرانك]، (غلين بك) [الملازم دبليو. دي. كيفال]، (شين ريمر) [الكابتن جي. آ. "إيس" أونز]، (بول تامارين) [الملازم ب. غولبرغ]، (غوردون تانر) [الجنرال فيسمان]، (جون ماكارثي) و(لورنس هيردر) و(هال غاليلي) [أعضاء فريق بيربلسون الدفاعي]. **مدة العرض**: ٩٣ دقيقة. **أبيض وأسود**.

١٩٦٨

« ٢٠٠١: أوديسا الفضاء »

(ميترو- غولدوين- ماير) تقدم من أفلام ستانلي كوبريك "٢٠٠١: **أوديسا الفضاء**". إنتاج: (ستانلي كوبريك). **إخراج**: (ستانلي كوبريك). **سيناريو**: (ستانلي كوبريك) و(آرثر سي. كلارك). **مدير التصوير**: (جيوفري أنسوورث) B.S.C. **المصورون الإضافيون**: (جون آلكوت). **تصميم الإنتاج**: (توني ماسترز)، (هاري لانج)، (إرنيست آركر). **مونتاج**: (راي لافجوي). **موسيقى**: (آرام كاتشاتوريان). مقطوعة باليه "غايان" عزف أوركسترا لينينغراد بقيادة (غينادي روجديسفنسكي)؛ مقطوعة "أتموسفير" عزف أوركسترا الإذاعة الألمانية بقيادة (إرنيست بور)؛ مقطوعة "لوكس أيترينا" عزف أوركسترا شتوتغارت بقيادة (كليتوس غوتفالد)؛ مقطوعة "ريكويم" عزف أوركسترا الإذاعة البافارية بقيادة (فرانسيس ترافيس)؛ معزوفة جوهان شتراوس "الدانوب الأزرق" عزف أوركسترا برلين بقيادة (هربرت فون كراجان)؛ مقطوعة "وهكذا قال زرادشت" عزف أوركسترا برلين بقيادة (كارل بوم). **تصميم وإخراج المؤثرات الفوتوغرافية الخاصة**: (ستانلي كوبريك). **إشراف المؤثرات الفوتوغرافية الخاصة**: (والي فيفرز)، (دوغلاس ترمبل)، (كون بيدرسون)، (توم هاورد). **تصميم الملابس**: (هاردي آميس). **مساعد المخرج الأول**: (ديريك كراكنيل). **وحدة المؤثرات الفوتوغرافية الخاصة**: (كولين جي. كانتويل)، (بروك لوغان)، (برايان لوفتاس)، (ديفيد أوسبورن)، (فريدريك مارتن)، (جون جاك مالك)، (تيكنيكولور)، (ميتروكولور). **المصورون**: (كيلفن بايك). **المدير الفني**: (جون هوسلي). **مونتاج الصوت**: (وينستون رايدر). **مكياج**: (ستيورات فريبورن). **مساعد المونتاج**: (ديفيد دو وايلد). إشراف الصوت: (آ. دبليو. واتكينز). **دمج الصوت**: (إتش. إل. بيرد). **مدير الدمج**: (جي. بي. سميث). **المستشار العلمي**: (فريدريك ي. أوردواي). التصوير داخل استوديوهات MGM البريطانية، بوريهام وود، إنجلترا. **توزيع**: MGM . **تمثيل**: (كير دوليا) [ديفيد باومان]، (غاري لوكوود) [فرانك بوول]، (ويليام سيلفستر) [الدكتور هايوود فلويد]، (دانييل ريختر) [مراقب القمر]، (ليونارد روسيستر) [سميسلوف]، (مارغريت تايزاك) [إيلينا]، (روبرت بيتي) [هالفورسين]، (شين سوليفان) [مايكلز]، (دوغلاس رين) [صوت الكومبيوتر هال ٩٠٠٠]، (فرانك ميللر) [قائد الرحلة]، (فيفيان كوبريك) [ابنة الدكتور فلويد]، (آلان جيفورد) [والد بوول]، (بيني برامز) [المضيفة]، (بيل ويستون)،

(إدوارد بيشوب)، (غلين بك)، (آن غيليس)، (إدفينا كارول)، (هيثر داونهام)، (مايك لوفيل)، (جون أشلي)، (بيتر ديلمر)، (ديفيد هاينس)، (داريل بيز)، (جيمي بيل)، (تيري دوغان)، (توني جاكسون)، (جو ريفالو)، ديفيد شاركام)، (ديفيد فليتوود)، (جون جوردان)، (أندي واليس)، (سايمون ديفيس)، (داني غروفر)، (سكوت ماكي)، (بوب ويليمان)، (جوناثان دو)، (برايان هالواي)، (لورنس مارشانت)، (ريتشارد وود). **مدة العرض:** ١٣٩ دقيقة. **ملون.**

١٩٧١

« البرتقالة الآلية »

(وارنر برذرز) تقدم من أفلام ستانلي كوبريك "**البرتقالة الآلية**". **إنتاج:** (ستانلي كوبريك). **المنتج المنفذ:** (ماكس راب)، (سي ليتفينوف). **شارك في الإنتاج:** (برنارد ويليامز). **مساعد المنتج:** (جان هارلان). **إخراج:** (ستانلي كوبريك). **سيناريو:** (ستانلي كوبريك) بالاستناد إلى رواية (أنتوني بيرغس). **إضاءة الكاميرات:** (جون آلكوت). **مصمم الإنتاج:** (جون باري). **مونتاج:** (بيل بتلر). **الموسيقى الإلكترونية:** (والتر كارلوس) من السمفونية التاسعة لبيتهوفن؛ استهلالية "الغراب السارق" واستهلالية "ويليام تيل" للموسيقي (جيوكينو روسيني)؛ "الغناء تحت المطر" تأليف (آرثر فريد) و(ناشيو هيرب براون) أداء (جون كيلي)؛ استهلالية مقطوعة "الشمس" تلحين (تيري تكر)؛ أغنية "أريد الزواج من حارس المنارة" تلحين وأداء (إيريكا إيجن). **تصميم الملابس:** (ميلينا كانونيرو). **مستشار تصفيف الشعر واللون:** (ليونارد اللندني). **مونتاج الصوت:** (برايان بليمي). **تسجيل الصوت:** (جون جوردان). **الدمج:** (بيل راو)، (إيدي هابين). **الإدارة الفنية:** (راسل هاغ)، (بيتر شيلدز). **إشراف الملابس:** (رون بك). **إدارة أعمال الإثارة:** (روي سكاميل). **لوحات ومنحوتات خاصة:** (هيرمان ماكين)، (كورنيليوس ماكين)، (ليز مور)، (كريستيان كوبريك). **اختبار التمثيل:** (جيمي ليغات). **مدير موقع التصوير:** (تيرينس كليغ). **إشراف الأعمال الكهربائية:** (فرانك واردل). **ساعد في الإخراج:** (ديريك كراكنل)، (داستي سيموندز). **مدير بناء الديكور:** (بيل ويلش). **تأثيث الديكور:** (فرانك بروتون). **مساعدين المونتاج:** (غاري شيبرد)، (بتر بيرغس)، (ديفيد بيسلي). **المصورون:** (إيرني داي)، (مايك مولوي). **معاير الكاميرا:** (رون درنكووتر). **مساعدين التصوير:** (لوري فروست)، (ديفيد لينهام).

المسؤول عن الذراع الحامل للكاميرا والميكروفون: (بيتر غلوسوب). **المعدات الملحقة بكاميرات التصوير من سكك ومنصات:** (تون بدج)، (توني كريدلين). **فنيي الكهرباء:** (لويس بوغ)، (ديريك غاتريل). **فنيين الديكور:** (بتر هانكوك)، (تومي إيتسون)، (جون أوليفر). **منسق الترويج:** (مايك كابلان). **محاسب الإنتاج:** (لين بارنارد). **الوصلات المشهدية:** (جون راندال). **تصفيف الشعر:** (أولغا أنجلنيتا). **مكياج:** (فريد ويليامسون)، (جورج بارتلتون)، (باربارة دالي). **سكرتيرة الإنتاج:** (لوريتا أوردوير). **سكرتيرة المخرج:** (كاي جونسون). **مساعد الإنتاج:** (أندروس إيامينونداس). **مسؤول ارتباط مواقع التصوير:** (آرثر مورغان). **المستشار الفني:** (جون مارشال). **تمثيل:** (مالكوم ماكدويل) [أليكس]، (باتريك ماغي) [السيد الكسندر]، (مايكل بيتس) [رئيس الحراس]، (وارين كلارك) [ديم]، (جون كلايف) [ممثل على خشبة المسرح]، (أندريين كوري) [السيدة الكسندر]، (كارل ديورنغ) [الدكتور برودسكي]، (بول فاريل) [المشرد]، (كلايف فرانسيس) [المستأجر]، (مايكل غوفر) [مدير السجن]، (مريام كارلين) [المرأة القطة]، (جيمس ماركوس) [جورجي]، (أوبري موريس) [ديلتويد]، (غودفري كويغلي) [قسيس السجن]، (شيلا رينور) [مام]، (مادج رايان) [الدكتور برانوم]، (جون سافيدنت) [المتآمر]، (أنتوني شارب) [الوزير]، (فيليب ستون) [داد]، (بولين تايلور) [الطبيبة النفسانية]، (مارغريت تايزاك) [المتآمرة]، (ستيفن بيركوف) [الشرطي]، (ليندسي كامبل) [المفتش]، (مايكل تارن) [بيت]، (ديفيد براوز) [جوليان]، (جان آدير)، (فيفيين شاندلر)، (برودنس دراغ) [الخادمات]، (ريتشارد كوناوت) [بيلي بوي]، (جون كارني) [عنصر C.I.D.]، كارول درنكووتر)، [الممرضة فريلي]، (فرجينيا ويذيرل) [الممثلة]، (جيليان هيلز) [سونيتا]، (كاتيا ويث) [الفتاة]، (باربارة سكوت) [مارتي]، (باري كوكسون)، (غاي براون)، (بيتر بيرتون)، (لي فوكس)، (شيرلي جاف)، (نيل ويلسون)، (كريغ هنتر)، (شيريل غرندوالد). **مدة العرض:** ١٣٧ دقيقة. **ملون.**

١٩٧٥

« باري ليندون »

(وارنر برذرز) تقدم من أفلام ستانلي كوبريك "**باري ليندون**". **إنتاج:** (ستانلي كوبريك). **المنتج المنفذ:** (جان هارلان). **شارك في الإنتاج:** (برنارد ويليامز). **إخراج:** (ستانلي كوبريك).

تأليف النص السينمائي: (ستانلي كوبريك) بالاستناد إلى رواية (ويليام ميكبيس ثاكري). **تصوير:** (جون ألكوت). **مصمم الإنتاج:** (كين آدم). **مونتاج:** (توني لوسن). اقتباس الموسيقى وقيادة الفرقة في العزف: (ليونارد روزمان). **الموسيقى** مأخوذة عن أعمال للموسيقيين (جوهان سباستيان) و(فريدريك الأكبر) و(جورج فريدريتش هاندل) و(ولفغانغ أماديوس موزارت) و(جيوفانو بيزيللو) و(فرنز شوبرت) و(أنتونيو فيفالدي). الموسيقى الأيرلندية الفلكلورية من تأليف (ذا تشيفتينز). **تصميم تسريحات الشعر والشعر المستعار:** (ليونارد). **تصميم الملابس:** (أولا بريت سودرلند) و(ميلينا كانونيرو). المدير الفني: (روي ووكر). **مساعد المنتج:** (أندروس إياميتونداس). **مساعد المخرج:** (برايان كوك). **مونتاج الصوت:** (رودني هولاند). **تسجيل الصوت:** (روبن غريغوري). **الدمج:** (بيل راو). **مساعد المونتاج:** (بيتر كروك). **مساعد مونتاج الصوت:** (جورج آيكرز). **مصور الوحدة الثانية:** (بادي كاري). **المصورون:** (مايك ولوي)، (روني تايلور). **معاير الكاميرا:** (دوغلاس مايلسوم). **تدريج الألوان:** (ديف داولر). **مساعد المصور:** (لوري فروست)، (دودو همفريز). **فنيي معدات التصوير:** (تتي كريدلين)، (لوك كويغلي). **مدير الإضاءة:** (لو بوغ). **كبير فنيين الكهرباء:** (لاري سميث). **مدير الإنتاج:** (دوغلاس تويدي)، (تيرينس كليغ). مساعدي **المخرج:** (ديفيد تمبلين)، (مايكل ستيفنسون). **مدير وحدة الإنتاج:** (مالكوم كريستوفر)، (دون غيراتهي). **مدير الإنتاج الألماني:** (رودولف هيرتزوغ). **مدير ارتباط مواقع التصوير:** (آرثر مورغان)، (الكولونيل ويليام أوكلي). **تأثيث الديكور:** (فيرنون ديكسون). **مساعد المدير الفني:** (بيل برودي). **المدير الفني الألماني:** (جان شلوباخ). **مسؤول تأثيث الديكور:** (مايك فاولي). **مساعد مسؤول تأثيث الديكور:** (تيري ويلز). **مشتريات أثاث الديكور:** (كين دولبير). **مدير بناء الديكور:** (جو لي). **الطلاء:** (بيل بيتشمان). **الأقمشة والستائر:** (ريتشارد ديكر)، (كليو نذرسول)، (كريس سيدون). **إشراف الملابس والأزياء:** (رون بك). **صناعة الملابس:** (غاري دامس)، (إيفون دامس)، (جاك إدواردز)، (جودي لويد روجرز)، (ويلي روثري). **القبعات:** (فرانسيس ويلسون). **مساعدين تصميم الملابس:** (غلوريا بارنز)، (نورمان ديكنز)، (كولن ويلسون). **مكياج:** (آن برود)، (آلان بويل)، (باربارة دالي)، (جيل كاربنتر)، (إيفون كوبارد). **تصفيف الشعر:** (سوزي هيل)، (جويس جيمس)، (مود أونسلو)، (دافن فولمر). **سكرتيرة المنتج:** (مارغريت آدامز). **اختبار التمثيل:** (جيمس ليغات). **مصمم الرقص:** (جيرالدين ستيفنسون). **محاسب الإنتاج:** (جون تريشي). **سكرتارية الإنتاج:** (لوريتا أوردوير)، (بات بينيليجن). **مساعدي المحاسب:** (رون

باربهام)، (كارولين هول). **الوصلات المشهدية**: (جون راندال). **مستشار ألعاب القمار**: (ديفيد بيرغلاس). **المستشار التاريخي**: (جون مولو). **مدرب المبارزة**: (بوب أندرسون). **إدارة أعمال الإثارة**: (روي سكاميل). **مدرب الخيول**: (جورج موسمان). **الأسلحة النارية**: (بيل أيلمور). **صناعة العدسات للتصوير بضوء الشموع**: (كارل زيس) ألمانيا الغربية. **تسخير العدسات للتصوير السينمائي**: (إد دي جيوليو). **توزيع**: (وارنر برذرز). التسجيل في استوديوهات EMI إيلستري، إنجلترا. **تمثيل**: (رايان أونيل) [باري ليندون]، (ماريسا بيرنسون) [الليدي ليندون]، (باتريك ماغي) [الفارس]، (هاردي كروغر) [كابتن بوتزدورف]، (ستيفن بيركوف) [اللورد لد]، (غاي هاملتون) [نورا]، (ماري كين) [والدة باري]، (ديانا كور) [الفتاة الألمانية]، (موراي ميلفن) [القسيس رانت]، (فرانك ميدلماس) [السير شارلز ليندون]، (أندريه موريل) [اللورد ويندوفر]، (آرثر أوسوليفان) [قاطع الطريق]، (غودفري كويغلي) [الكابتن كروغان]، (ليونارد روسيتر) [الكابتن كوين]، (فيليب ستون) [غراهام]، (ليون فيتالي) [اللورد بولينغدون]، (دومينيك سافج) [بولينغدون الشاب]، (ديفيد مورلي) [برايان الصغير]، (روجر بوث) [جورج الثالث]، (نورمان ميتشل) [بروك]، (بات روش) [توول]، (أنتوني شارب) [اللورد هارلان]، (مايكل هوردن) [الراوي]، (جون بيندون)، (بيلي بويل)، (جوناثان سيسيل)، (بيتر سيلير)، (جيوفري شاتر)، (أنتوني داوسز)، (باتريك داوسون)، (برنارد هيتون)، (أنتوني هيريك)، (باري جاكسون)، (وولف كاهلر)، (باتريك لافان)، (هانس ماير)، (فيردي ماين)، (ليان ريدموند)، (فريدريك شيلر)، (جورج سوويل)، (روي سبنسر)، (جون سوليفان)، (هاري تاوب)، (جون شارب). **مدة العرض**: ١٨٣ دقيقة. **ملون**.

١٩٨٠

« البريق »

(وارنر برذرز) تقدم من أفلام ستانلي كوبريك "**البريق**". **المنتج المنفذ**: (جان هارلان). **إنتاج**: (ستانلي كوبريك). **إخراج**: (ستانلي كوبريك). بالاستناد إلى رواية (ستيفن كينغ). **شارك في الإنتاج**: (شركة سيركل) و(روبرت فراير) و(مارتن ريتشاردز) و(ماري جون). **سيناريو**: (ستانلي كوبريك) و(دايان جونسون). **تصوير**: (جون آلكوت). **مصمم الإنتاج**: (روي ووكر). **مونتاج**: (راي لافجوي). **موسيقى**: معزوفات الآلات الوترية والإيقاعية بقيادة (هربرت فون كاراجان)

وتسجيل (دويتش غراموفون)، (ويندي كارلوس)، (راشيل إلكيند)، (جيورجي ليغيتي). **تصميم الملابس:** (ميلينا كانونيرو). **مدير الإنتاج:** (دوغلاس تويدي). **مساعد المخرج:** (برايان كوك). **مصور جهاز ستيديكام:** (غاريت براون). **تصوير الهليوكوبتر:** (شركة ماكغيليفراي للأفلام). **المساعد الشخصي للمخرج:** (ليون فيتالي). **مساعد المنتج:** (أندروس إيامينونداس). **المدير الفني:** (ليس تومكينز). **ماكياج:** (توم سميث). **تصفيف الشعر:** (ليونارد). **المصورون:** (كلفن بايك)، (جيمس دويس). **وحدة التصوير الخارجي:** (دوغلاس مايلسوم)، (شركة ماكغيليفراي للأفلام). **مساعد معاير الكاميرا:** (دوغلاس مايلسوم)، (موريس آرنولد). **مساعدين التصوير:** (بيتر روبنسون)، (مارتن كينزي)، (داني شيلميرون). **معدات التصوير:** (دينيس لويس). **الإضاءة:** (لو بوغ)، (لاري سميث). **مونتاج الصوت:** (واين رايدر)، (دينو دي كامبو)، (جاك نايت). **تسجيل الصوت:** (إيفان شاروك)، (ريتشارد دانييل. **الدمج:** (بيل راو). **مساعد المونتاج:** (جيل سميث)، (غوردون ستينفورث). **مستشار موسيقى العشرينيات:** (برايان راست)، (جون وادلي). **مساعدين المخرج:** (تيري نيدهام)، (مايكل ستيفنسون). **مكياج:** (بارباره دالي). **الوصلات المشهدية:** (جون راندال). **محاسب الإنتاج:** (جو غريغوري). **تأثيث الديكور:** (تيسا ديفيس). **مدير بناء الديكور:** (لين فيوري). **تصميم الألقاب:** (شابمان بوفيه). **مؤثث الديكور:** (بيتر هانكوك). **فنان الديكور:** (روبرت ووكر). **مساعد المونتاج الثاني:** (آدم أنغر)، (ستيف بيكارد). **تدريج الألوان:** (إيدي غوردون). **المستشار الفندقي:** (تاد مايكل). **اختبار التمثيل:** (جيمس ليغات). **دراسة المواقع:** (جان شلوباخ)، (كاثرينا كوبريك)، (موراي كلوس). **سكرتارية الإنتاج:** (بات بينيلجيون)، (مارلين بوتلاند). **سكرتيرة المنتج:** (مارغريت آدامز). **مساعد الإنتاج:** (إيميليو داليساندرو). **أعمال الهندسة:** (نورانك استوديوهات إيلستري). **إشراف الملابس:** (كين لوتون)، (رون بك). **الرسم الهندسي:** (جون فينر)، (مايكل لامونت)، (مايكل بوون). **مشتريات أثاث الديكور:** (إدوارد رودريغو)، (كارين بروكس). **فيديو:** (دان غريميل). **العارضة حاملة الكاميرا:** (كين ويستون)، (مايكل شارمان). **الأقمشة:** (باري ويلسون). **ديكور الجص:** (توم تاري). **أعمال النجارة:** (فريد غننغ). **الطلاء:** (ديل سميث). **قطع الديكور المنقولة:** (باري آرنولد)، (فيليب ماكدونالد)، (بيتر سبنسر). **كاميرات التصوير:** (آريفليكس). **توزيع الفيلم:** (وارنر برذرز)، استوديوهات إيلستري، إنجلترا. **تمثيل:** (جاك نيكلسون) [جاك تورنس]، (شيلي دوفال) [ويندي تورنس]، (داني لويد) [داني]، (سكاتمان كروثرز) [هالوران]، (باري نيلسون) [أولمان]، (فيليب ستون) [غرادي]، (جو تورکل) [لويد]، (آن جاكسون) [الطبيبة]، (توني بريتن) [ديركن]، (ليا بيلدام) [المرأة الشابة في

الحمام]، (بيلي غيبسون) [المرأة العجوز في الحمام]، (باري دينن) [واتسون]، (ديفيد باكست) [حارس الغابة ١]، (مانينغ ريدوود) [حارس الغابة ٢]، (ليزا بيرنز) [ابنة غرادي]، (لويس بيرنز) [ابنة غرادي]، (أليسون كوليريج) [السكرتيرة]، (بيرنل تكر) [الشرطي]، (جانا شيلدون) [المضيفة]، (كيت فيلبس) [عاملة الاستقبال]، (نورمان غاي) [النزيل الجريح]. **مدة العرض:** ١٤٢ دقيقة. **ملون.**

١٩٨٧

« طلقة بغلاف معدني »

(وارنر برذرز) تقدم من أفلام ستانلي كوبريك "**طلقة بغلاف معدني**". **المنتج المنفذ:** (جان هارلان). **إنتاج:** (ستانلي كوبريك). **المنتج الثاني:** (فيليب هوبس). **شارك في الإنتاج:** (مايكل هر). **إخراج:** (ستانلي كوبريك). **سيناريو:** (ستانلي كوبريك) و(مايكل هر) و(غوستاف هاسفورد) بالاستناد إلى رواية "العائدون قريبا" بقلم (غوستاف هاسفورد). **إضاءة التصوير:** (دوغلاس مايلسوم). **مصمم الإنتاج:** (أنتون فيرست). **مونتاج:** (مارتن هنتر). **الموسيقى الأصلية للفيلم:** (آبيغيل ميد). **تصميم الملابس:** (كيث ديني)، **كبير فنيي المؤثرات الخاصة:** (بيتر داوسون)، (جيف كليفورد)، (آلان بارنارد). **مساعد المخرج:** (ليون فيتالي). **تسجيل الصوت:** (إدوارد تايز). **دمج وإعادة تسجيل الصوت:** (أندي نيلسون)، (مايك داوسون). **إعادة التسجيل:** (شركة ديلتا ساوند)، شيبرتون. **إشراف المؤثرات الخاصة:** (جون إيفانز). **اختبار التمثيل:** (ليون فيتالي). **مساعد المخرج الأول:** (تيري نيدهام). **مساعد المخرج الثاني:** (كريستوفر تومسون). **مدير الإنتاج:** (فيل كوهلر). **مدير وحدة الإنتاج:** (بيل شيبرد). **تنسيق الإنتاج:** (مارغريت آدامز). **مصمم الملابس:** (جون بيركنشو). **مساعدة تصميم الملابس:** (هيلين جيل). **ماكياج:** (جينيفر بوست)، (كريستين آلسوب). **تنقيح الحوار:** (جو إيلينغ). **مساعد مونتاج الصوت:** (بول كونواي)، (بيتر كلفرول). **مهندس المونتاج:** (آدم واتكينز). **فيديو:** (مانويل هارلان). **متدربين الكاميرات:** (فون ماثيوز)، (مايكلا ماسون). **متدربين المونتاج:** (رونا بوخانان). **تصميم تسريحات الشعر:** (ليونارد). **الإدارة الفنية:** (رود سترانفورد)، (ليز تومكينز)، (كيث بين). **مؤثث الديكور:** (ستيفن سيموندز). **مساعد المدير الفني:** (نيجل فيلبس)، (آندرو روثشايلد). **المستشار الفني:** (لي أيرمي). **دراسات القسم الفني:** (أنتوني فروين). **الأسلحة:** (شركة هيلز سمول آرمز المحدودة)، (روبرت

هيلز)، (جون أوكليد). **مسؤول تأثيث الديكور**: (برايان زليز). **مدير بناء الديكور**: (جورج كراوفورد). **مساعد مدير بناء الديكور**: (جو مارتن). **مشتريات أثاث الديكور**: (جين كووك). **الألوان**: (مختبرات رانك للأفلام السينمائية)، دينهام. **تشغيل جهاز تصوير ستيديكام**: (جون وورد)، (جين-مارك برينغوير). **متابعة تركيز العدسة**: (جوناثان تايلور)، (موريس آرنولد)، (جيمس آنسلي)، (برايان روز). **الإضاءة**: (مارك إيليس). **مساعد التصوير**: (جيسون رين). **مهندس الكهرباء**: (سيموس أوكين). **طيار الهليوكوبتر**: (بوب وارن). **الوصلات المشهدية**: (جولي روبنسون). **محاسب الإنتاج**: (بول كاديو). **مساعد المنتج**: (إيميليو داليساندرو)، (أنتوني فروين). **سكرتيرة المنتج**: (ويندي شورتر). **مساعد الإنتاج**: (ستيف ميلسون). **مساعدة محاسب الإنتاج**: (ريتا دين). **فني كومبيوتر المحاسبة**: (آلان ستيل). **متابعة الإنتاج**: (مايكل شيفلوف)، (ماثيو كولز). **الممرضات**: (جوليان هاركورت). **سائقين وحدة الإنتاج**: (ستيف كولريدج)، (بيل رايت)، (جيمس بلاك)، (بولكارامادزا). **طائرة الهليوكوبتر**: مجموعة سايكس. **الاتصال بالمختبرات**: (تشيستر آير). **نظام مونتاج الفيديو**: (شركة ساموبلسونز) لندن. **التصوير الجوي**: (كين آرليدج)، شركة ساموبلسونز، أستراليا. **صوت المؤثرات البصرية**: (استوديوهات كي-ميتروكولر للصوت). **نقل الصوت**: (روجر شيريل). **الألقاب**: (شابمان بوفيه). **التموين**: شركة الإطعام والتموين المحدودة. **وسائل النقل**: (D&D إنترناشيونال)، (دافن كروشر)، (رون ديغويد)، (تشوكي وايت). **المرافق**: (ويليز ويلز)، (رون لو). **نقل الوحدات**: (سيارات فوكاس). **مهندس عربة العمل**: (نيك جونز). **مساعدين تأثيث الديكور**: (ديف فافل كلارك)، (فرنك بيلينغتون-ماركس)، (مارك ديلون)، (مايكل ويلر)، (وينستون دوبر). **إشراف الطلاء**: (جون شابل). **الطلاء**: (ليونارد شب)، (توم روبرتس)، (ليسلي إيفانز بيرس). **أعمال النجارة**: مارك ويلكنسون)، (آ. ر. كارتر). **ديكورات الجص**: (دومينيك فاروغيا)، (مايكل كوين). **أعمال البناء الاحتياطي**: (جورج رينولدز)، (برايان موريس)، (جيم كاوان)، (كولن ماكدوناه)، (جون ماريسلا). **تمثيل**: (ماثيو مودين) [المجند جوكر]، (آدم بالدوين) [أنيمالمذر]، (فنسنت دونوفريو) [المجند بايل]، (لي إيرمي) [رقيب سلاح المدفعية هارتمان]، (دوريان هيروود) [إيتبول]، (آرليس هاورد) [المجند كاوبوي]، (كيفن ميجور هاورد) [رافترمان]، (إد أورس) [الملازم تاتشداون]، (جون تيري) [الملازم لوكهارت]، (كيرون جيشينيز) [كريزي إيرل]، (بروس بوا) [يوغ كولونيل]، (كيرك تايلور) [بيباك]، (جون ستافورد) [دوك جاي]، (تيم كولسيري) [دورغنر]، (إيان تايلور) [الملازم كليفيس]،

(غاري لاتون) [دونلون]، (سال لوبيز) [ذا روك]، (بابيون سوسو) [مومس دا نانغ]، (نغوك له) [القناصة]، (بيتر لإدموند) [سنوبول]، (تان هنغ فرنسيون) [قواد آرفن]، (لين هونغ) [مومس الدراجة النارية]، (ماركوس داميكو) [المستمني]، (كوستاس دينو شيمونا) [شيلي]، (جيل كوبيل) [ستورك]، (كيث هودياك) [دادي دا]، (بيتر ميريل) [الصحفي التلفزيوني]، (هربرت نورفيل) [ديتونا ديف]، (نغيوين هو فونغ) [سارق الكاميرا]، (دوك هو تا) [الجثة الفيتنامية]. مجندين باريس آيلاند والفصيلة الفيتنامية: (مارتن آدمز)، (كيفن آلدبريدج)، (ديل آندرسون)، (فيليب بيلي)، (لويس بارلوتي)، (جون بيدوز)، (باتريك بن)، (ستيف باوتشر)، (آدريان بوش)، (توني كاري)، (غاري تشيزمان)، (واين كلارك)، (كريس كورنيبرت)، (داني كورنيبرت)، (جون كورتيس)، (هاري ديفيز)، (جون ديفيز)، (كيفن داي)، (غوردون دانكان)، (فيل لإلمر)، (كولن إلفيس)، (هادريان فوليت)، (شين فرانك)، (ديفيد جورج)، (لوري غوميز)، (برايان غودوين)، (نيجل غولدنغ)، (توني هيغ)، (ستيف هاندس)، (كريس هاريس)، (بوب هارت)، (ديريك هارت)، (باري هيز)، (توني هيز)، (روبن هيدجلاند)، (دنكان هنري)، (كينيث هد)، (اليام هوغان)، (ترفور هوغان)، (لوك هودغال)، (ستيف هودسون)، (توني هاورد)، (شين لامنغ)، (دان لاندن)، (توني ليت)، (نيجل لاف)، (تيري لو)، (فرانك ماكاردل)، (غاري ماير)، (بريت ميدلتون)، (ديفيد ميلنر)، (شين ميناغ)، (توني ميناغ)، (جون موريسون)، (راسل موت)، (جون نيس)، (روبرت نيكولز)، (ديفيد بيري)، (بيتر روملي)، (بات ساندز)، (كريس شميدت-ميباخ)، (آل سيمبسون)، (راسل سليتر)، (غاري سميث)، (روجر سميث)، (توني سميث)، (أنتوني ستيليانو)، (بيل تومبسون)، (مايك تيركيانسكي)، (دان ويلدون)، (دينيس ويلز)، (مايكل ويليامز)، (جون ويلسون)، (جون واندرلينغ).

موسيقى: "هالو فيتنام" عزف (جوني رايت)، تأليف (توم تي. هول)؛ "ترنيمة المارينز" عزف فرقة (غولدمان)؛ "هذه الجزمة مخصصة للمسير" عزف (نانسي سيناترا)، تأليف (لي هازلوود)؛ "كنيسة الحب" عزف فرقة (ديكسي كابس) بالتريتب مع شركة شيلبي سنغلتون، تأليف (جيف باري) و(إيلي غرينيتش) و(فيل سبيكتر)؛ "وولي بوولي" عزف فرقة سام، شام والفراعنة، تأليف (دومينغو ساموديو)؛ "اطليها بالأسود" تأليف (ميك جاغر) و(كيث ريتشاردز)، عزف فرقة (رولنغ ستونز)، إنتاج (أندرو لووغ أولدهام). التصوير خارج الاستوديو وفي استوديوهات (باينوود) و(آفر) و(بكس). **توزيع** (وارنر برذرز). **مدة العرض**: ١١٦ دقيقة. **ملون**.

مـــلاحـظـــــات

منذ أن احترف ستانلي كوبريك صناعة الأفلام في النصف الثاني من القرن العشرين، ورد اسمه في مئات الصحف والمجلات والكتب. وفي الحقيقة لا يتسع المجال هنا لذكر كل هذه المطبوعات، لذلك أتوجه بالشكر والامتنان لكل من كتب عن ستانلي كوبريك لأن أعمالهم كانت مفيدة جدا بالنسبة لي وأنارت طريقي في تأليف هذه السيرة الذاتية عن كوبريك. وأود التنويه للقراء المهتمين بالاطلاع على كتاب بعنوان "ستانلي كوبريك: دليل المراجع والمصادر" للكاتب (واليس جويس). كما أعبر عن امتناني للنقاد والمحللين ممن تناولت كتاباتهم أفلام ستانلي كوبريك لأنها ساعدتني على تطوير فكرتي حول موضوع هذا الكتاب وفتحت أمامي دروب الاستكشاف. والمصادر الواردة أدناه كانت هامة جدا في عملية تأليف وبحث هذا الكتاب. وأقدم اعتذاري لأي سهو قد حصل أو أي خطأ قد ورد. وكما يقال، فإن كاتب السيرة الذاتية يستفيد دوما من الغرباء. لذا، أتوجه بالشكر لكل الغرباء الذي أصبحوا أصدقاء من خلال مساهمتهم في هذا العمل.

مقدمة : أسطورة المخرج المبدع المعتكف

رسالة من (جيم كولمان) لـــ (والتر سكوت)، "زاوية والتر سكوت: استعراض الشخصية في مجلة باراد، مجلة (باراد) نيوزداي، ٢٥ شباط ١٩٩٦. الصفحة الثانية.

الجزء الأول ١٩٢٨ - ١٩٤٨: برونكس

الفصل (١): . كان ستانلي مهتما بالأمور التي تثير اهتمامه فقط .

- تم جمع المعلومات المتعلقة بعلم الأنساب عن عائلة كوبريك و(بيرفلر) و(ميتز) من المصادر التالية: (عرائض منح الجنسيات في الولايات المتحدة)، ولاية نيويورك ومكتب السجلات في مدينة نيويورك؛ فهارس الوفيات لدى الضمان الاجتماعي؛

سجلات الإحصاء لعام ١٩٢٠ في مدينة نيويورك؛ شهادات الميلاد في سجلات وقيود مدينة نيويورك لدى وزارة الصحة في مدينة نيويورك؛ وزارة الصحة في نيوجرسي ودائرة طلبات الجنسية الأمريكية.

- جرى الحصول المعلومات المتعلقة بالمهنة الطبية التي زاولها (جاك كوبريك) من "مجموعة الكتب النادرة"، مكتبة العلوم الطبية في كلية الطب بنيويورك، الدليل الطبي لنيويورك ونيوجرسي وكنكتيكت ١٩٣٥-١٩٣٦ ، ١٩٦٣-١٩٦٤.
- المعلومات عن مشفى التوليد من أرشيف مشفى نيويورك.
- المعلومات عن التاريخ ٢٦ تموز ١٩٢٨ من صحيفة نيويورك تايمز.
- المعلومات عن جادة (كلينتون ٢١٦٠) و١١٣١ و١١٣٥ جادة (غرانت)، وجادة شكسبير وجادة (هاريسون ١٨٧٣) تم الحصول عليها من دليل العناوين في برونكس والجمعية التاريخية في مقاطعة برونكس.
- المعلومات حول مدرسة ستانلي كوبريك من نسخ الكتاب السنوي الذي أصدرته ثانوية (ويليام هاورد تافت)، بالإضافة للمقابلات التي أجراها المؤلف مع (برنارد كوبرمان)، (لو غاربوس)، (بيتي غاربوس)، هيرمان غيتر)، (روبرت ساندلمان)، (الكسندر سينغر)، (روز سبانو) و(دانييل تريستر).
- المعلومات حول (مارتن بيرفلر) من مجلس الصيادلة في ولاية كاليفورنيا وسجلات الطلاق في محكمة مقاطعة لوس أنجلوس.
- المعلومات حول كاميرا (غرافليكس) من "مكتبة مجلة حياة التصوير الضوئي".
- المعلومات عن مجمع (غراند كونكورس ٢٧١٥) السكني من المقابلات التي أجراها المؤلف مع (دونالد سيلفرمان) و(كليف فوغل) و(ستانلي غيتزلر).
- المعلومات حول الصداقة بين ستانلي كوبريك و(مارفن تراوب) من المحادثات الهاتفية التي أجراها المؤلف مع (مارفن تراوب) ومن خلال لقاءاته (دونالد سيلفرمان) و(كليف فوغل) و(هاربيت دانييلز).
- المعلومات عن مسرح (لوز بارادايز) من ملفات المسرح في الجمعية التاريخية في مقاطعة برونكس.

- صورة ستانلي كوبريك لوفاة الرئيس روزفلت المعروضة في كشك الجرائد من مجلة (لوك)، ١٩٤٥/٦/٢٦.

- المعلومات حول علاقة ستانلي كوبريك بـ (آرون تريستر) من المقابلات التي أجراها المؤلف مع (لو غاربوس) و(بيتي غاربوس) و(دانييل تريستر).

- الصور التي التقطها ستانلي كوبريك لـ (آرون تريستر) نشرت في مجلة (لوك)، ١٩٤٦/٤/٢.

- ذكريات الصداقة بين (غيرترود كوبريك) و(روز فلوريو) من مقابلات الكاتب مع (روز سيانو).

- القصة المصورة التي أعدها ستانلي كوبريك بعنوان "قصة قصيرة في شرفة السينما" نشرت في مجلة (لوك)، ١٩٤٦/٤/١٦، والمعلومات المتعلقة بهذه القصة حصل عليها الكاتب من خلال مقابلاته مع (برنارد كوبرمان).

- الصور التي التقطها ستانلي كوبريك لفريق المشجعات في ثانوية (تافت) من اللقاء الذي أجراه الكاتب مع (كلير آبريس).

- المعلومات حول علاقة ستانلي كوبريك بـ (الكسندر سينغر) في مدرسة (تافت) من مقابلات الكاتب مع (الكسندر سينغر).

- المعلومات حول (هاورد أو. ساكلر) في ثانوية (تافت) من سجلات المدرسة وكتابها السنوي.

- المعلومات حول ستانلي كوبريك و(هيرمان غيتر) في (تافت) من مقابلات الكاتب مع (هيرمان غيتر).

- المعلومات حول حياة (توبا ميتز) الدراسية في ثانوية (تافت) من سجلات المدرسة وكتابها السنوي.

- المقال الذي يحمل عنوان "لماذا يصبح المصورون الفوتوغرافيون مخرجين عظماء" بقلم (جيمس موناكو) المنشور في (فيليج فويس) في ١٩٧٥/١٢/٢٢ كان مفيدا في البحث الذي جرى حول المصورين الفوتوغرافيين الذين تحولوا إلى مخرجين سينمائيين.

- المعلومات حول (غاردنر كاولز) وتأسيس مجلة (لوك) من سجل المجلة نفسها.
- أعمال ستانلي كوبريك كمصور ضوئي ثابت التي نشرت في مجلة (لوك) في تلك الفترة ظهرت في الأعداد التالية: ١٩٤٦/١/٨؛ ١٩٤٦/٦/١١؛ ١٩٤٦/٧/٢٣؛ ١٩٤٦/٨/٢٠؛ ١٩٤٦/٩/٣؛ ١٩٤٦/٩/١٧؛ ١٩٤٦/١٠/١٠؛ ١٩٤٦/١١/٢٦؛ ١٩٤٦/١٢/١٠؛ ١٩٤٧/٣/١٨؛ ١٩٤٧/٨/٥؛ ١٩٤٨/١/٦؛ ١٩٤٨/١/٢٠؛ ١٩٤٨/٣/٢؛ ١٩٤٨/٣/١٦؛ ١٩٤٨/٣/٣٠؛ ١٩٤٨/٤/٢٧؛ ١٩٤٨/٥/١١؛ ١٩٤٨/٥/٢٥.
- المعلومات حول مجموعة الكتب السينمائية التابعة لـ (آرثر روثستين) من المحادثات الهاتفية التي أجراها المؤلف مع (غريس روثستين) و(بيفرلي برانن).
- أساليب ستانلي كوبريك في الكاميرا الخفية في محطة ميترو نيويورك وأعماله في مجلة (لوك) من الحديث الذي أجراه الكاتب مع (جي. وارين شلوات ج ر).

الجزء الثاني ١٩٤٨ - ١٩٥٦ : نيويورك

الفصل (٢): من تصوير ستانلي كوبريك

- المعلومات حول زواج ستانلي كوبريك من (توبا ميتز) من سجلات صكوك الزواج في مدينة نيويورك.
- المعلومات حول حياة (باربارة كوبريك) الدراسية من كلية (آدلفي).
- أعمال ستانلي كوبريك كمصور ضوئي ثابت التي نشرت في مجلة (لوك) في تلك الفترة ظهرت في الأعداد التالية: ١٩٤٨/٦/٨؛ ١٩٤٨/٨/٣؛ ١٩٤٨/٨/١٧؛ ١٩٤٨/١٠/١٢؛ ١٩٤٩/١/١٨؛ ١٩٤٩/٤/٢٦؛ ١٩٤٩/٥/١٠؛ عدد عيد الأب ١٩٤٩؛ ١٩٤٩/٧/١٤؛ ١٩٤٩/٨/٢؛ ١٩٤٩/٨/١٦؛ ١٩٤٩/٩/١٣؛ ١٩٤٩/٩/٢٧؛ ١٩٤٩/١٠/٢٥؛ ١٩٤٩/١١/٨؛ ١٩٤٩/١٢/٦؛ ١٩٥٠/١/٣؛ ١٩٥٠/١/١٧؛ ١٩٥٠/٢/١٤؛ ١٩٥٠/٣/١٤؛ ١٩٥٠/٤/١١؛ ١٩٥٠/٥/٩؛ ١٩٥٠/٥/٢٣؛ ١٩٥٠/٦/٢٠؛ ١٩٥٠/٧/١٨؛ ١٩٥٠/٨/١؛ ١٩٥٠/٨/١٥.
- المعلومات حول ستانلي كوبريك و(دايان آربوس) من كتاب بعنوان (دايان آربوس) تأليف (باتريشيا بوسوورث) بالإضافة إلى رسالة موجهة للكاتب من (باتريشيا بوسوورث).

- "لاشيء يبقى على حاله ..": (دايان آربوس).

- "كان أمرا ممتعا للغاية ..": كوبريك. بقلم (ميشيل سيمنت).

الفصل (٣): . يدرك الآن أن الإخراج هو الشيء الذي يرغب القيام به .

- عبارة "جاء ستانلي مستعدا ..": مقابلات الكاتب مع (فنسنت كارتيير).

- المعلومات حول تخرج (الكسندر سينغر) من كتاب ثانوية (تافت) السنوي ١٩٤٥.

- المعلومات حول (الكسندر سينغر) وحياته الفنية وطموحاته في صنع الأفلام؛ مسودة إنتاج "الإلياذة"؛ MGM؛ (دوري سكيري)؛ استكشاف مشهد الفن السينمائي مع ستانلي كوبريك؛ الهدف من التحول للإخراج السينمائي؛ هدف ستانلي كوبريك ليصبح مصورا سينمائيا؛ العمل في مؤسسة (تايم)؛ القرار حول صنع فيلم قصير بالاشتراك مع ستانلي كوبريك؛ اختيار ستانلي كوبريك لقصة "الملاكم المحترف" كأساس فيلم سينمائي قصير؛ تشغيل الكاميرا الثانية في فيلم "يوم النزال"؛ رغبة ستانلي كوبريك في إدخال موسيقى أصلية لفيلم "**يوم النزال**" واللقاء بـــ (جيرالد فرايد)؛ تمويل وتكاليف فيلم "**يوم النزال**"؛ تصوير ستانلي كوبريك لحفل زفاف (سينغر)، جميع تلك المعلومات حصل عليها الكاتب من خلال مقابلاته ولقاءاته مع (الكسندر سينغر).

- المعلومات المتعلقة بإنتاج كوبريك و(سينغر) لفيلم "**الإلياذة**"، وقراءة كوبريك للأدب الكلاسيكي تم الحصول عليها من مقابلات الكاتب مع (فيث هابلي).

- تاريخ "مارش أوف تام" من الموسوعة السينمائية بقلم (إفرايم كاتز).

- المعلومات المتعلقة باختيار كوبريك لقصة "الملاكم المحترف" كأساس فيلم سينمائي قصير؛ ولقاءات كوبريك مع (والتر كارتيير)؛ وفاة (والتر كارتيير)؛ فيلم ملاكمة (رولاند لاستارزا)؛ أشقاء (كارتيير)؛ مهنة (والتر كارتيير) في الملاكمة؛ نشاطات ستانلي كوبريك مع (والتر كارتيير) في فيلم "**يوم النزال**"؛ عمل ستانلي كوبريك مع الشقيقين (كارتيير) في منزلهما؛ مطعم (ستيك جوينت)؛ ممارسات (والتر كارتيير) الدينية؛ ميدالية (القديس جود)؛ لعبة الشطرنج بين الشقيقين (كارتيير)؛ انضمام ستانلي كوبريك لنادي الشطرنج ومباراته في هذه اللعبة في منتزه ساحة واشنطن؛ اختيار

(مونتغمري كليف) لسرد القصة في فيلم "**يوم النزال**"؛ فوز (والتر كارتيير) على منافسه (جو ريندون) بالضربة القاضية خلال ٤٧ ثانية من بدء المباراة؛ النصيحة التي وجهها كوبريك لإبن (كارتيير) بالنسبة للحرفة التي اختارها هذا الشاب، جميع تلك المعلومات حصل عليها الكاتب من خلال مقابلاته مع (فنسنت كارتيير).

- القصة المصورة التي أعدها ستانلي كوبريك بعنوان "الملاكم المحترف" نشرت في مجلة (لوك) بتاريخ ١٩٤٩/١/٨.
- القصة المصورة التي أعدها ستانلي كوبريك بعنوان "يوم النزال يوم طويل جدا" نشرت في مجلة (لوك) بتاريخ ١٩٥٠/٢/١٤.
- الطلب الذي وُجه إلى (برنارد كوبرمان) من أجل تأليف موسيقى فيلم "**يوم النزال**" من اللقاء الذي أجراه الكاتب مع (برنارد كوبرمان).
- "كنت مصورا ..": "المخرج السينمائي باعتباره نجم متفوق" بقلم (جوزيف غيلميس).
- "لقد نفذت كل شيء ..": من كتاب "ستانلي كوبريك: أوديسا الأفلام" بقلم (جين د. فيليبس).
- نتائج مباريات (كارتيير/داميكو، كارتيير/مانيا) من المقال المصور "الملاكم المحترف" المنشور في مجلة (لوك) بتاريخ ١٩٤٩/١/١٨.
- مقتطفات من فيلم "**يوم النزال**" من استعراض الكاتب لهذا الفيلم. المعلومات حول رغبة (جيرالد فرايد) وستانلي كوبريك لوضع موسيقى أصلية لفيلم "**يوم النزال**" من المقابلة التي أجراها الكاتب مع (جيرالد فرايد).
- معلومات عامة عن (والتر كارتيير): مصادر نعي متنوعة.
- افتتاح وإصدار فيلم "**يوم النزال**": صحيفة نيويورك تايمز ١٩٥١/٤/٢٦.

الفصل (٤): . كان يتشرب المعلومات كالإسفنج .

- مقتطفات من فيلم "**القديس الطائر**" من استعراض الكاتب للفيلم.
- "ومن هذه المرحلة بالذات ..": من كتاب "ستانلي كوبريك: أوديسا الأفلام" بقلم (جين د. فيليبس).

- المعلومات المتعلقة بـــ (ريتشارد سيلبرت) من كتاب "في التصميم: مقابلات مع مصممي إنتاج الأفلام" بقلم الكاتب.
- "أتى شخص لمقابلتي ..": من لقاء الكاتب مع (ريتشارد سيلبرت).
- "كان يتشرب المعلومات كالإسفنج ..": من لقاء الكاتب مع (فيث هابلي).
- المعلومات حول إنتاج فيلم "**الملاحون**" من كتاب "ستانلي كوبريك: أوديسا الأفلام" بقلم (جين د. فيليبس).
- مقتطفات من فيلم "**الملاحون**" من استعراض الكاتب لهذا الفيلم في مكتبة الكونغرس.

الفصل (٥): . استغرق ذلك من ستانلي الكثير كي يحقق ما أنجزه .

- المعلومات المتعلقة بستانلي كوبريك و(ريتشارد دو روشمون) من مقابلات الكاتب مع (جين دو روشمون) ومستندات (دو روشمون) في جامعة وايومنغ.
- المعلومات حول الوضع المالي لـــ (مارتن بيرفلر) وإقامته في كاليفورنيا من سجلات المحكمة العليا لشؤون الطلاق في لوس أنجلوس.
- المعلومات حول محاولات (بيرفلر) لإقناع ستانلي كوبريك لتوقيع عقد واحد حصرا من مقابلة الكاتب مع (الكسندر سينغر).
- المعلومات حول الاتفاقية المبرمة بين ستانلي كوبريك و(مارتن بيرفلر) بتاريخ ٢٦/ ١٩٥١/٢ المتعلقة بفيلم "**الفخ**" (الذي تحول عنوانه فيما بعد إلى "**الخوف والرغبة**")؛ والمعلومات المتعلقة بتولي ستانلي كوبريك مهام التصوير في وحدة التصوير الخارجية في مسلسل "**لينكولن**" حصل عليها الكاتب من مستندات (دو روشمون) في جامعة وايومنغ.
- وصف (توبا ميتز) خلال مرحلة إنتاج فيلم "**الخوف والرغبة**" جرى على أساس الصور المتوفرة في كتاب "كوبريك" وكتاب "كوبريك: أوديسا الأفلام".
- وصف العمال المكسيكيين في فيلم "**الخوف والرغبة**" جرى على أساس صورة منشورة في الكتاب الذي يحمل عنوان "كوبريك".
- المعلومات المتعلقة بـــ (جيرالد فرايد) وعملية تأليفه وتسجيله لموسيقى فيلم "**الخوف والرغبة**" من مقابلة الكاتب مع (جيرالد فرايد).

- المعلومات حول تصوير مسلسل "**لينكولن**" من قبل (نورمان لويد) ومارسيل ريبيير) ضمن وحدة التصوير الخارجية بإشراف وإخراج ستانلي كوبريك واختيار كوبريك لبعض الأطفال من مدرسة (هودجنفيل) للتمثيل في المسلسل حصل عليها الكاتب من لقائه بـــ (نورمان لويد).

- المعلومات حول عمل ستانلي كوبريك في مسلسل "**لينكولن**" في (هودجنفيل)، كنتكي، من مجلة (كوريير جورنال) في مقاطعة (لارو)، كنتكي.

- المعلومات المتعلقة باختيار كوبريك لبعض الأطفال من مدرسة (هودجنفيل) للتمثيل في مسلسل "**لينكولن**" حصل عليها الكاتب من لقائه بـــ (أليس برووور براون).

- مشاريع ستانلي كوبريك المستقبلية بعد إنجاز فيلم "**الخوف والرغبة**" من صحيفة نيويورك تايمز.

- المعلومات المتعلقة بستانلي كوبريك و(جوزيف بيرستين) من لقاء الكاتب مع (فيث هابلي).

- المعلومات حول ترخيص عرض فيلم "**الخوف والرغبة**" من ملفات الجمعية السينمائية الأمريكية في مكتبة (مارغريت هيريك).

- المعلومات حول عرض فيلم "**الخوف والرغبة**" في مسرح (غيلد) بنيويورك والدعاية المصورة التي أجراها كوبريك من لقاء الكاتب بـــ (الكسندر سينغر).

- مقالة (واليس ماركفيلد) النقدية المتعلقة بـــ فيلم "**الخوف والرغبة**" نشرت في صحيفة (نيو ليدر).

- مقتطفات من فيلم "**الخوف والرغبة**" من استعراض الكاتب للفيلم في المنتدى السينمائي في نيويورك.

- رسالة ستانلي كوبريك لـــ (جوزيف بيرستين) من كتاب "سينما ستانلي كوبري" بقلم "تورمان كيغن).

- المعلومات المتعلقة بعدم عرض فيلم "**الخوف والرغبة**" لمدة ٤٠ سنة من مقال بعنوان "كوبريك الشاب الواعد" بقلم (جانيت ماسلين) المنشور في صحيفة نيويورك تايمز.

- المعلومات المتعلقة بإعادة إصدار فيلم "**الخوف والرغبة**" في المنتدى السينمائي من جدول أعمال المنتدى.

الفصل (٦): صناعة الأفلام المستقلة

- المعلومات الخاصة بـ (روث سوبوتكا) و(فالدا سترفيلد) ودور (ديفيد فون) في وضع الموسيقى الراقصة والتمثيل أيضا في فيلم "**قبلة القاتل**"؛ (أليس روبن) وقيام ستانلي كوبريك بتصوير (ديفيد فون) و(أليس روبن) أثناء جريهما في ساحة تايمز حصل عليها الكاتب من مقابلاته مع (ديفيد فون).
- المعلومات حول (فالدا سترفيلد) حصل عليها الكاتب من مقابلته مع (فالدا سترفيلد).
- الرسالة التي وجهها ستانلي كوبريك إلى (ريتشارد دو روشمون) بتاريخ ٤/٢٢/ ١٩٥٤ وكذلك رسالة (ريتشارد دو روشمون) إلى ستانلي كوبريك بتاريخ ٤/٢٨/ ١٩٥٤ تم الحصول عليها من مستندات (روشمون) في جامعة وايومنغ.
- الطلب الذي تقدم به (نورمان لويد) للظهور في فيلم "**قبلة القاتل**" من لقاء الكاتب مع (نورمان لويد).
- المعلومات المتعلقة بعمل (الكسندر سينغر) في وحدة التصوير الفوتوغرافي الثابت في فيلم "**قبلة القاتل**" من لقاء الكاتب مع (الكسندر سينغر).
- المعلومات المتعلقة بعمل (نات بوكسر) في إنتاج الصوت في فيلم "**قبلة القاتل**" من المقابلة التي أجريت مع (نات بوكسر) في نشرة صناع الأفلام.
- المعلومات المتعلقة بـ (بيتر هولاندر) ومؤسسة (نترا) للأفلام وتنفيذ ستانلي كوبريك لمونتاج فيلم "**قبلة القاتل**" من لقاء الكاتب مع (ماكس غلين).
- المعلومات المتعلقة بزواج ستانلي كوبريك من (روث سوبوتكا) من محكمة (سوروغيت) في نيويورك.
- المعلومات المتعلقة بزواج (توبا ميتز) من (جاك آدلر) من سجلات موتور فيهيكلز.

- المعلومات المتعلقة بالأفلام السوداوية/السوداء من الموسوعة السينمائية بقلم (إفرايم كاتز)، وكتاب "الأفلام السوداوية" بقلم (آلان سيلفر) و(اليزابيث وورد)؛ "ملاحظات حول الأفلام السوداء" بقلم (بول شرادر).
- المعلومات حول نادي مارشال للشطرنج ومشاهد مباريات الشطرنج في نيويورك من لقاء الكاتب مع (جيرالد جاكوبسون) و(شلبي لايمان).
- عضوية ستانلي كوبريك في نادي مارشال للشطرنج من لقاء الكاتب مع (جيرالد جاكوبسون).

الجزء الثالث ١٩٥٦ - ١٩٦٠ : هوليوود

الفصل (٧): هاريس - كوبريك

- المعلومات حول لقاء (الكسندر سينغر) بـــ (جيمس ب. هاريس) في سلاح الإشارة وإنتاجهما لفيلم قصير؛ استعراض (لوسيان بالارد) لأفلام ستانلي كوبريك؛ القرار المتعلق بإرسال (لوسيان بالارد) إلى ميدان سباق (بي ميدوز) ونتائج تصويره؛ إرسال (الكسندر سينغر) إلى ميدان سباق (بي ميدوز) ونتائج تصويره واتصاله بستانلي كوبريك من ميدان السباق؛ استخدام ستانلي كوبريك لعدسة ٢٥ ملم للقطات المتابعة حصل عليها الكاتب من لقائه بـــ (الكسندر سينغر).
- المعلومات حول لقاء (الكسندر سينغر) بـــ (جيمس ب. هاريس) في سلاح الإشارة وإنتاجهما لفيلم قصير؛ اللقاء الثاني بين كوبريك و(جيمس ب. هاريس) في شركة فلامنكو للأفلام؛ تأسيس شركة هاريس-كوبريك للإنتاج السينمائي؛ استعلام (هاريس) لحقوق ملكية رواية "السرقة الكاملة"؛ لقاء (هاريس) بـــ (بوب بنجامين)؛ إطلاع (هاريس) على (جيم تومبسون) من جانب ستانلي كوبريك؛ استئجار شركة هاريس-كوبريك لخدمات (جيم تومبسون) لكتابة سيناريو فيلم "**القتل**" وذكر اسمه في قائمة المشاركين بالفيلم؛ اقتباس رواية "السرقة الكاملة" لصنع فيلم سينمائي؛ تقديم شركة هاريس-كوبريك الفيلم إلى شركة (يونايتد آرتيستس)؛ ميزانية إنتاج فيلم "**القتل**" وتمويله؛ محاولة إعادة مونتاج الفيلم؛ عرض الفيلم على (ماكس يونغستين)؛ حصول شركة هاريس-كوبريك على وكيل خاص بالشركة؛ تنفيذ إعلان للفيلم؛

إصدار فيلم "**القتل**" وتوزيعه من قبل (يونايتد آرتيستس) حصل عليها الكاتب من لقائه بـــ (جيمس ب. هاريس).

- المعلومات المتعلقة بلقاء ستانلي كوبريك و(بوب غافني) من لقاء الكاتب مع (بوب غافني).

- المعلومات المتعلقة بـــ (لويس دو روشمون) من "الموسوعة السينمائية" بقلم (إفرايم كاتز) ولقاء الكاتب مع (بوب غافلني).

- المعلومات المتعلقة بحصول (جيم تومبسون) على لقب كاتب إضافي لسيناريو فيلم "**القتل**"؛ رد فعل عائلة (تومبسون)؛ اقتباس رواية "السرقة الكاملة" من كتاب "الفن الوحشي" بقلم (روبرت بوليتو).

المعلومات حول مهنة (روث سوبوتكا) في رقص الباليه والتصميم؛ إدراج أسماء الأصدقاء في لافتات أسماء الموظفين في ميدان السباق؛ فض زواج كوبريك من (روث سوبوتكا)؛ صداقة (سوبوتكا) بـــ (ديفيد فون) بعد زواجها من كوبريك حصل عليها الكاتب من خلال لقائه بـــ (ديفيد فون).

- المعلومات المتعلقة بتنفيذ ستانلي كوبريك للتصوير بواسطة الكاميرا المحمولة؛ حصول (كولا كزارياني) و(فينس إدواردز) على أدوار في الفيلم حصل عليه الكاتب من لقائه بـــ (فينس إدواردز).

- المعلومات الخاصة بـــ (ماري ويندسور) من الموسوعة السينمائية بقلم (إفرايم كاتز) ولقاء الكاتب مع (ماري ويندسور).

- المعلومات المتعلقة بالنص السينمائي الخاص بفيلم "**القتل**" من مقابلات الكاتب مع (ماري ويندسور) و(جيرالد فرايد).

الفصل (٨): . هذا هو ستانلي كوبريك .

- المعلومات حول (دور سكيري) من الموسوعة السينمائية بقلم (إفرايم كاتز).

- المعلومات المتعلقة باهتمام (دور سكيري) بفيلم "**القتل**" وشرائه من (يونايتد آرتيستس)؛ محاولة (سكيري) لتوقيع عقد بين شركة هاريس-كوبريك مع MGM ؛ بحث ستانلي كوبريك و(جيمس ب. هاريس) عن مشروع سينمائي موضوعه

الحرب؛ ستانلي كوبريك يعيد قراءة رواية "دروب المجد" وإرسالها إلى (هاريس)؛ اهتمام كوبريك و(هاريس) بصنع فيلم عن الرواية؛ عدم اهتمام (سكيري) بالمشروع؛ اهتمام شركة هاريس-كوبريك برواية "السر الملتهب"؛ الاتفاقية الموقعة بين شركة هاريس-كوبريك و MGM؛ استدعاء كوبريك لـــ (كالدر ويللنغهام)؛ كتابة سيناريو "**السر الملتهب**" بقلم (كالدر ويللنغهام)؛ كتابة "دروب المجد" بقلم (جيم تومبسون)؛ عدم استيفاء الموعد الذي حددته MGM؛ إقصاء (سكيري) عن شركة MGM؛ انفصال هاريس-كوبريك عن MGM؛ انتقال هاريس-كوبريك لمشروع فيلم "**دروب المجد**" وإنجاز السيناريو؛ الصورة التي التقطها ستانلي كوبريك لغلاف السيناريو؛ طرح مشروع فيلم "**دروب المجد**" على شركة (يونايتد آرتيستس) ورفضها لسيناريو الفيلم؛ الطلب من هاريس-كوبريك الحصول على نجم سينمائي كشرط لإنتاج الفيلم؛ محاولة اتصال شركة هاريس-كوبريك بـــ (غريغوري بك)؛ رفض (غريغوري بك) لدور البطولة في الفيلم؛ اتصال هاريس-كوبريك بـــ (كيرك دوغلاس) من أجل مشروع فيلم "**دروب المجد**"؛ الاتفاق الموقع بين هاريس-كوبريك وشركة (برينا) للإنتاج السينمائي التي يملكها (دوغلاس)؛ تقرير تصوير الفيلم في ألمانيا؛ توقيع هاريس-كوبريك لعقد يتضمن إنتاج عدة أفلام مع شركة (برينا)؛ إعجاب ستانلي كوبريك بـــ (ماكس أوفالس)؛ تعامل ستانلي كوبريك مع (أدولف مينجو)؛ محاولة هاريس-كوبريك العثور على ممثلين لمشاريع سينمائية جديدة؛ تطوير مسلسل تلفزيوني مع (إيرني كوفاكس)، كافة هذه المعلومات حصل عليها الكاتب من خلال لقائه بـــ (جيمس ب. هاريس).

- المعلومات حول (كيرك دوغلاس) وشركته (برينا) للإنتاج السينمائي؛ عرض هاريس-كوبريك لمشروع فيلم "**دروب المجد**" على (كيرك دوغلاس)؛ انشغال (كيرك دوغلاس) في تلك الفترة؛ (كيرك دوغلاس) بطرح مشروع فيلم "**دروب المجد**" على (يونايتد آرتيستس)؛ ميزانية الفيلم؛ رد فعل (كيرك دوغلاس) نحو تعديل سيناريو فيلم "**دروب المجد**"، حصل عليها الكاتب من سيرة حياة (كيرك دوغلاس) التي تحمل عنوان "ابن الصعلوك" بقلم (دوغلاس) نفسه.
- المعلومات المتعلقة بالدراسة والأبحاث التي أجراها ستانلي كوبريك عن صور الحرب العالمية الأولى حصل عليها الكاتب من (سايمون بورجين) من مكتبة لوس أنجلوس.

- المعلومات المتعلقة بـــ (ريتشارد أندرسون) من لقاء الكاتب مع (ريتشارد أندرسون) والموسوعة السينمائية بقلم (إفرايم كاتز).

- المعلومات المتعلقة بعادات ستانلي كوبريك في القراءة والمطالعة؛ الطلب من (ريتشارد أندرسون) القيام بتدريب الممثلين على الحوار في فيلم "**دروب المجد**"؛ تصوير المشهد الافتتاحي ذكرى لـــ (ماكس أوفالس)؛ اليوم الأول لـــ (ريتشارد أندرسون) في دور (سينت-أوبان)؛ حفر الخنادق من أجل تصوير فيلم "**دروب المجد**"؛ تصوير لقطات المتابعة؛ ستانلي كوبريك أثناء التصوير بواسطة الكاميرا المحمولة على منصة بعجلات؛ رد فعل (أندرسون) لصوت الانفجارات؛ تصوير مشهد الإعدام؛ استعمال العدسات الطويلة؛ عمل (أدولف مينجو) مع (شارلي شابلن)؛ لقاء (ريتشارد أندرسون) مع (أدولف مينجو) بعد إصدار "**دروب المجد**"؛ ستانلي كوبريك يفقد أعصابه، حصل عليها الكاتب من خلال لقائه بـــ (ريتشارد أندرسون).

- المعلومات حول إعجاب ستانلي كوبريك بـــ (ماكس أوفالس) من خلال لقاء الكاتب مع (الكسندر سينغر).

- المعلومات الخاصة باستوديوهات (بافاريا)؛ استخدام رجال الشرطة الألمان كممثلين في "**دروب المجد**"؛ عمل ستانلي كوبريك مع الفنيين الألمان؛ موقع تصوير الأرض المحايدة؛ تحويل المرعى الأخضر إلى ميدان معركة؛ المؤثرات الخاصة؛ (إيروين لانغ)؛ تقنيات استعمال المتفجرات في الفيلم، حصل عليها الكاتب من المقالات الصحفية المنشورة عن فيلم "**دروب المجد**".

- المعلومات حول المصور السينمائي (جورج كراوس) من كتاب "حياة إيليا كازان" بقلم (إيليا كازان) وكتاب "كازان بكازان" بقلم (مايكل سيمنت).

- المعلومات المتعلقة بـــ (أدولف مينجو) و(جورج ماكريدي) من الموسوعة السينمائية بقلم (إفرايم كاتز).

- المعلومات حول (كريستيان كوبريك) من مقدمة بعنوان "لوحات كريستيان كوبريك" بقلم (مارينا فيزي) [مكتبة وارنر ١٩٩٠]؛ لوحات (كريستيان كوبريك) حسب وصف (آن مورو) و(فاليري جنكنز) بتاريخ ١٩٧٣/٢/٥ و١٩٧٣/٩/١٠ على التوالي.

- المعلومات المتعلقة بتأليف موسيقى فيلم "**دروب المجد**" من (جيرالد فرايد).

- وصف صوت ستانلي كوبريك بالاعتماد على الاستماع إلى أرشيف شريط (جوزيف ليتين) الإذاعي لمحطة CBS.

- رسالة ستانلي كوبريك الموجهة إلى (جوزيف ليتين) من مجموعة مراسلات (جوزيف ليتين) الخاصة.

- المعلومات المتعلقة بانتقال (غيرترود وجاك كوبريك) للسكن في (إينغلوود كليفس)، نيوجرسي؛ الكسب المادي الذي حققه (جاك كوبريك) وشرائه لسيارة سياحية من مستندات محكمة مقاطعة برونكس.

- رد الفعل الأوروبي اتجاه فيلم "**دروب المجد**"؛ مقدمة الفيلم؛ ملاحظات (تروفو)؛ عدم تقديم "**دروب المجد**" لمجلس رقابة الأفلام الفرنسي؛ "**دروب المجد**" في برلين؛ رد فعل الجنرال (غيز)؛ رد الفعل اتجاه الجنود الفرنسيين؛ حظر الفيلم في أوروبا؛ نقاد السينما الإيطاليين؛ رد فعل (تشرشل)؛ إصدار "**دروب المجد**" في فرنسا، حصل عليها الكاتب من مقالات متنوعة نشرت في مجلة (فارايتي).

- رسالة (جوزيف هاندل) لستانلي كوبريك في ١٩٥٨/١/٧؛ رسالة كوبريك لـــ (جوزيف هاندل) في ١٩٥٨/١/٨؛ رسالة (جوزيف هاندل) لستانلي كوبريك في ١٩٥٨/١/١٥؛ رسالة كوبريك لـــ (ريتشارد دو روشمون) في ١٩٥٨/٨/١٠؛ رسالة (ريتشارد دو روشمون) لكوبريك في ١٩٥٨/٨/١٨ حصل عليها الكاتب من مستندات (روشمون) في جامعة وايومنغ؛ إعجاب (دو روشمون) الشديد برواية "لوليتا"، حصل عليها الكاتب من لقائه بـــ (جين دو روشمون).

الفصل (٩): . لن يفلح الأمر يا ستانلي .

- العنوان منسوب لـــ (ديفيد سيلتزر) في كتاب "براندو" بقلم (بيتر مانسو).

- الكتب التالية كانت مفيدة جدا في فهم علاقة العمل بين ستانلي كوبريك و(مارلون براندو) في مشروع فيلم "**جاكس الأعور**" ودور (سام بيكنباه) في هذا المشروع: "براندو" بقلم (بيتر مانسو) - "براندو" بقلم (غاري كيري) - "براندو: الأغاني التي علمتني إياها أمي" بقلم (مارلون براندو) و(روبرت ليندسي) - "إذا تحركوا.. أجهز

عليهم: سيرة حياة سام بيكنباه" بقلم (ديفيد ويدل) - "سام اللعين: حياة وأفلام سام بيكنباه" بقلم (مارشال فاين).

- المعلومات حول علاقة شركة هاريس-كوبريك بـــ (مارلون براندو)؛ طلب (مارلون براندو) من ستانلي كوبريك إخراج فيلم "**جاكس الأعور**"؛ مفاوضات (جيمس ب. هاريس) حول العقد المبرم مع شركة (برينا)؛ اكتشاف (هاريس) لرواية "لوليتا"؛ (فلاديمير نابوكوف)؛ الاتصال بشركة (بونتام)؛ (كالدر ويللنغهام يخبر ستانلي كوبريك حول رواية "لوليتا"؛ اطلاع (جيمس ب. هاريس) وستانلي كوبريك على رواية "لوليتا"؛ الحصول على حقوق تحويل الرواية إلى فيلم سينمائي؛ اهتمام (إيرفنغ لازار) بعزم شركة هاريس-كوبريك على صنع فيلم عن رواية "لوليتا"؛ الاتفاق بين (هاريس) و(لازار)؛ تمويل مشروع فيلم "**لوليتا**"، حصل عليها الكاتب من خلال لقائه بـــ (جيمس ب. هاريس).

- المعلومات حول عرض (لويس م. آلن) بشراء حقوق ملكية "لوليتا" من كتاب "أفلام ف. بي. آي. الكلاسيكية: لوليتا" بقلم (ريتشارد كورليس).

- المعلومات حول رواية "لوليتا" من كتاب "فلاديمير نابوكوف: السنوات الأمريكية" بقلم (برايان بويد) وكتاب "أفلام ف. بي. آي. الكلاسيكية: لوليتا" بقلم (ريتشارد كورليس).

- المعلومات حول إقامة ستانلي كوبريك وعائلته في (كامدن درايف) بكاليفورنيا من سجلات وأرشيف مقاطعة كاليفورنيا، لوس أنجلوس، كاليفورنيا.

- المعلومات الخاصة بسيارة المرسيدس السوداء التي اقتناها ستانلي كوبريك من مقال بعنوان "أخبرني من هو كوبريك؟" بقلم (هوليس آلبرت) المنشور في مجلة (إسكواير) في شهر تموز ١٩٥٨.

الفصل (١٠): . لم يقتنع بالفكرة أن هذا هو فيلمه .

- كانت سيرة حياة (كيرك دوغلاس) التي تحمل عنوان "ابن الصعلوك" مفيدة جدا في فهم التفاصيل المتعلقة بصنع فيلم "**سبارتاكوس**" وعلاقة المنتج والممثل (كيرك دوغلاس) بستانلي كوبريك.

- "سيرة حياة توني كورتيس" بقلم (توني كورتيس) كتاب رائع ساعدني في فهم تفاصيل إنتاج "**سبارتاكوس**" وعمل ستانلي كوبريك في هذا الفيلم.

- المعلومات المتعلقة بعمل شركة هاريس-كوبريك في مشروع فيلم "**لوليتا**"؛ هاريس-كوبريك تقرر بأن قيام ستانلي كوبريك بإخراج "**سبارتاكوس**" هو لصالح الشركة؛ مفاوضات (جيمس ب. هاريس) مع (كيرك دوغلاس)؛ ترتيب (هاريس) وكوبريك لمشروع فيلم "**لوليتا**" أثناء تنفيذ كوبريك لفيلم "**سبارتاكوس**" حصل عليها الكاتب من خلال لقائه بـــ (جيمس ب. هاريس).

- المعلومات حول (دالتون ترمبو) و"**سبارتاكوس**" من كتاب "حوار إضافي" بقلم (دالتون ترمبو).

- المعلومات المتعلقة بفترة إعلان القائمة السوداء لأفلام هوليوود من كتاب "تسمية الألقاب" بقلم (فيكتور ناڤاسكي)؛ "حرب مؤلفي هوليوود" بقلم (نانسي لين شوارتز)؛ "البحث في هوليوود: السياسة في أوساط هوليوود" بقلم (لاري سيبلير) و(ستيفن إنغلند).

- المعلومات المتعلقة بـــ (ساول بص)؛ علاقة (ساول بص) بـــ (كيرك دوغلاس) و(إدوارد لويس)؛ استطلاع مواقع التصوير؛ تصميم فكرة مدرسة المجالدين؛ الديكورات التي تم بناؤها قبل انضمام كوبريك للفيلم؛ فصل العاملين بالفيلم؛ النص السينمائي المتعلق بالمشهد الختامي؛ إعادة تصميم مشاهد المعركة؛ ذكر اسم (ساول بص) في قائمة المشاركين بالفيلم؛ الاجتماع بستانلي كوبريك للمرة الأولى؛ الأعمال التي تسبق مرحلة الإنتاج؛ تصميم (ساول بص) و(إيلين بص) لمشهد ألقاب المشاركين بالفيلم حصل عليها الكاتب من خلال لقائه بـــ (ساول بص).

- المعلومات التي تتعلق باستئجار خدمات ستانلي كوبريك لإخراج "**سبارتاكوس**" من لقاء الكاتب مع (ريتشارد أندرسون).

- المعلومات حول عدم إعادة تصوير عمل (أنتوني مان) في المشهد الافتتاحي لفيلم "**سبارتاكوس**" من لقاء الكاتب مع (روبرت لورنس).

- المعلومات المتعلقة بفريق أعمال الإثارة في فيلم "**سبارتاكوس**" من مقابلة الكاتب مع (لورين جينز).

- المعلومات حول ولادة (آنيا كوبريك) من سجلات المقاطعة في لوس أنجلوس بكاليفورنيا.

- المعلومات حول عمل ستانلي كوبريك مع (تشارلز لافتون) و(لورنس أوليفيير) والمجلات العلمية الموجودة في شقة كوبريك الصغيرة في الاستوديو من خلال لقاء الكاتب مع (نورمان لويد).

- المعلومات المتعلقة بطريقة ستانلي كوبريك في إعطاء أرقام للممثلين الثانويين في "**سبارتاكوس**" من المقال المنشور حول الفيلم في مجلة (لايف).

- ملاحظات (الكسندر سنغر) حول ديكورات فيلم "**سبارتاكوس**" من لقاء الكاتب مع (الكسندر سينغر).

- المعلومات المتعلقة بفترة ما قبل إنتاج "**سبارتاكوس**"؛ (هاورد فاست) في غرفة المونتاج؛ علاقة ستانلي كوبريك بـــ (راسل ميتي)؛ الموسيقى المؤقتة؛ ستانلي كوبريك في غرفة المونتاج حصل عليها الكاتب من خلال لقائه بـــ (روبرت لورنس).

- المعلومات حول عمل (أليكس نورث) في تأليف موسيقى "**سبارتاكوس**" من كتاب "معرفة تأليف موسيقى الأفلام" بقلم (إيروين بازلون).

- المعلومات المتعلقة بعمل (فرانك وارنر) في فريق فنيي الصوت في فيلم "**سبارتاكوس**" من خلال مقابلة الكاتب مع (فرانك وارنر).

- المعلومات المتعلقة بعمل (جون بونر) في فريق فنيي الصوت في "**سبارتاكوس**" من خلال مقابلة الكاتب مع (جون بونر).

- المعلومات المتعلقة بعمل (موراي سبايفاك) في إعادة تسجيل ودمج الصوت في فيلم "**سبارتاكوس**" وعمل (دون روجرز) في فريق فنيي الصوت من خلال لقاء الكاتب بـــ (دون روجرز).

- المعلومات المتعلقة بولادة (فيفيان كوبريك) من سجلات المقاطعة في لوس أنجلوس بكاليفورنيا.

- المعلومات حول ترشيحات الأوسكار والجوائز التي حصل عليها فيلم "**سبارتاكوس**" من كتاب "داخل الأوسكار" بقلم (مايسون ويلي) و(داميين بونا).

الجزء الرابع ١٩٦٠ - ١٩٦٤ : إنجلترا

الفصل (١١): . كيف تمكنوا من صنع فيلم عن رواية لوليتا؟ .

- لقد كانت بعض الكتب أساسية جدا في فهم الأحداث التي أحاطت بشركة هاريس-كوبريك من أجل إنتاج فيلم "**لوليتا**" المقتبس عن رواية "لوليتا" بقلم (نابوكوف) : "أفلام ف. بي. آي. الكلاسيكية: لوليتا" بقلم (ريتشارد كورليس) - "فلاديمير نابوكوف: السنوات الأمريكية" بقلم (برايان بويد) - "لوليتا الرواية وسيناريو فيلم لوليتا" بقلم (فلاديمير نابوكوف) - "بيتر سيللرز: قناع خلف القناع" بقلم (بيتر إيفانز) - "شيلي ٢" بقلم (شيلي وينترز) - "قبل أن أنسى" بقلم جيمس مايسون) - سيدة بلباس الكيمونو" بقلم (ليونارد ليف) و(جيرولد سيمونز) - "مستندات الرقابة" بقلم (جيرالد غاردنر).
- المعلومات حول الترخيص اللازم للأفلام من جانب الجمعية السينمائية الأمريكية من ملفات الجمعية السينمائية الأمريكية في مكتبة (مارغريت هيريك).
- المعلومات المتعلقة باهتمام (وارنر برذرز) بإنتاج هاريس-كوبريك لفيلم "**لوليتا**"؛ الدافع وراء موافقة هاريس-كوبريك على منح (نابوكوف) لقب كاتب السيناريو الوحيد للفيلم؛ رفض (جيمس مايسون) للعب دور (همبرت همبرت)؛ ستانلي كوبريك و(جيمس ب. هاريس) يطلبان من (لورنس أولفيير) لعب دور (همبرت همبرت) خلال إنتاج فيلم "**سبارتاكوس**"؛ الطلب من (ديفيد نيفين) و(مارلون براندو) لعب دور (همبرت همبرت) لترويج الفيلم في الأراضي الأجنبية؛ (مايسون) يقبل لعب الدور؛ الاتفاق المبرم مع (يونايتد آرتيستس)؛ تقرير صنع الفيلم في إنجلترا بموجب خطة (إيدي)؛ (شيلي وينترز) ومشهد رقصة (تشاتشا)؛ (رايموند أنزورات) [مشرف الإنتاج في فيلم **لوليتا**] يلعب دور (السيد هيز)؛ (نيلسون ريدل) يقوم بتأليف موسيقى "**لوليتا**"؛ المفوضات مع مجلس الآداب والرقابة والأسقف (ليتل)؛ الحصول على الترخيص؛ برنامج الإنتاج والميزانية، حصل عليها الكاتب من خلال لقائه بـــ (جيمس ب. هاريس).

- المعلومات المتعلقة بخطة (إيدي) في إنجلترا من "هوليوود إنجلترا" و"أبطال قوميين" بقلم (الكسندر ووكر).

- عرض دور (لوليتا) على الممثلة (ماري ويندسور) من المقابلة التي أجراها الكاتب مع (ماري ويندسور).

- المعلومات المتعلقة بالبحث عن ممثلة تلعب دور (لوليتا) من (جاك هاميلتون) من مجلة (لوك).

- المعلومات المتعلقة بـــ (سو ليون) من الموسوعة السينمائية بقلم (إفرايم كاتز) و(جاك هاملتون) من مجلة (لوك).

- المعلومات المتعلقة بـــ (غلبرت نايلور) و(أوسفالد موريس) من الموسوعة السينمائية بقلم (إفرايم كاتز).

- المعلومات المتعلقة بعمل (بوب غافني) في وحدة التصوير الخارجية في فيلم **"لوليتا"** من خلال لقاء الكاتب مع (بوب غافني).

- المعلومات حول (أنتوني هارفي) من كتاب "المخرجون في الإخراج" بقلم (جون أندرو غالاغر) ومقابلة الكاتب مع (أنتوني هارفي).

- المعلومات المتعلقة بستانلي كوبريك و(أنتوني هارفي) في غرفة المونتاج بفيلم **"لوليتا"**؛ تواجد (أنتوني هارفي) ومساعده في نيويورك تحسبا لتنفيذ مونتاج إضافي من أجل الحصول على الترخيص اللازم من لجنة الرقابة؛ إشراف (أنتوني هارفي) على طباعة الفيلم وتفقد شباك التذاكر أثناء عرض الفيلم، حصل عليها الكاتب من خلال لقائه بـــ (أنتوني هارفي).

- الطلب من (برنارد هيرمان) لتأليف موسيقى فيلم **"لوليتا"** من كتاب "قلب في وسط النار" وكتاب "حياة وموسيقى برنارد هيرمان) بقلم (ستيفن سي. سميث).

- الطلب الذي وجهه (كانون جون كولينز) إلى المجلس البريطاني لرقابة الأفلام من أجل عدم منح فيلم **"لوليتا"** الرخصة اللازمة تم الحصول عليها من مجلة (فارايتي).

- المعلومات حول ترشيحات الأوسكار لفيلم **"لوليتا"** من كتاب "داخل الأوسكار" بقلم (مايسون ويلي) و(داميين بونا).

- رد الفعل العام اتجاه فيلم **"لوليتا"** منشور في صحيفة نيويورك هيرالد تريبيون، عدد يوم الأحد تاريخ ١٥ تموز ١٩٦٢.

- المعلومات حول انتقال عائلة كوبريك للسكن في (سنترال بارك ويست ٢٣٩)؛ دراسة (كريستيان كوبريك) في رابطة طلاب الفن من سجلات رابطة طلاب الفن.

- المعلومات المتعلقة بتشجيع (ريتشارد دو روشمون) لستانلي كوبريك من أجل صنع فيلم **"لوليتا"** من مقابلة الكاتب مع (جين دو روشمون).

- المعلومات حول إعادة صنع فيلم **"لوليتا"** من صحيفة (هوليوود ريبورتر)، العدد ٦/ ١٩٩٥/٧ ومن الزاوية التي تكتب فيها (ليز سميث).

الفصل (١٢): . هل تعتقد بأن هذا أمر مضحك؟ .

- المعلومات المتعلقة بالصفقة التي أبرمتها شركة هاريس-كوبريك مع (راي ستارك) وشركة الفنون السبعة؛ وجود ستانلي كوبريك في إنجلترا من أجل تنفيذ الأعمال التي تلي مرحلة الإنتاج؛ ستانلي كوبريك و(جيمس ب. هاريس) يعملان إلى سيناريو "الإنذار الأحمر"؛ فض شركة هاريس-كوبريك للإنتاج السينمائي؛ توجه (هاريس) إلى منطقة الساحل الغربي؛ فيلم **"فندق أزهار الحب"**؛ مهنة (جيمس ب. هاريس) في الإخراج، حصل عليها الكاتب من مقابلاته مع (جيمس ب. هاريس).

- المعلومات حول اهتمام ستانلي كوبريك بالحرب النووية الحرارية من لقاءات الكاتب مع (ديفيد فون) و(جيمس ب. هاريس).

- وصف ستانلي كوبريك لفيلم **"الدكتور سترينجلاف"** من صحيفة نيويورك تايمز بتاريخ ١٩٦٢/١٢/٣١ بقلم (آ.إتش ويلر).

- المعلومات المتعلقة بـــ (تيري سذرن) من الموسوعة السينمائية.

- انطباع ستانلي كوبريك عن طاقم الفنيين البريطانيين من مجلة (غلامر) عدد شهر نيسان ١٩٦٤.

- المعلومات المتعلقة بتصميم (ريتشارد سيلبيرت) وستانلي كوبريك لإنتاج فيلم **"الدكتور سترينجلاف"** في نيويورك حصل عليها الكاتب من خلال لقائه بـــ (ريتشارد سيلبيرت).

- المعلومات حول مهنة (ريتشارد سيلبيرت) من كتاب بعنوان "في التصميم: مقابلات مع منتجي الأفلام" بقلم الكاتب.

- المعلومات المتعلقة بالجمعية السينمائية الأمريكية وفيلم "**الدكتور ستريِنجلاف**" والرسائل المتبادلة بين ستانلي كوبريك و(جيوفري شرلوك) من ملفات الجمعية السينمائية الأمريكية في مكتبة مارغريت هيريك.

- المعلومات حول (كين آدم) وتصميم الإنتاج لفيلم "**الدكتور ستريِنجلاف**"؛ (بيتر سيللرز) يلبس أنفا اصطناعيا من أجل دوره في شخصية (ماندريك)؛ إسناد دور في الفيلم لـــ (سليم بيكنز)؛ إعادة تصميم الديكور الخاص بحجرة القنبلة في استوديوهات شيبرتون؛ مطار لندن؛ شركة IBM؛ عدم الحصول على التعاون من القوات المسلحة الأمريكية؛ التكنولوجيا الواقعية؛ لوحات التحكم؛ نماذج قاذفات بي-٥٢؛ خرائط غرفة العمليات الحربية والأرضية؛ تصميم الصواريخ؛ استفسار الرئيس (ريغان) عن غرفة العمليات الحربية في البيت الأبيض، حصل عليها الكاتب من خلال حديثه مع (كين آدم).

- المعلومات حول (جيمس إيرل جونز) وفيلم "**الدكتور ستريِنجلاف**"؛ استفسار الملازم (زوغ) عن المهمة؛ السطور التي حذفها ستانلي كوبريك من حوار (جيمس إيرل جونز) دون سبب واضح حصل عليها الكاتب من كتاب "أصوات وسكون" بقلم (جيمس إيرل جونز) و(بينيلوب نيفين).

- المعلومات حول (سليم بيكينز) من الموسوعة السينمائية بقلم (كاتز).

- المعلومات حول (والي فيفرز) من كتاب "سحر السينما" بقلم (جون بروسنان).

- المعلومات المتعلقة بـــ (جورج سي. سكوت) من الموسوعة السينمائية بقلم (كاتز).

- المعلومات المتعلقة بـــ "**الدكتور ستريِنجلاف**" و"**الإنذار الأحمر**" و"**نظام الأمان**" من مقال يحمل عنوان "الجميع ينفجر" بقلم (ديفيد ي. شيرمان).

- المعلومات الخاصة بتنفيذ (أنتوني هارفي) لمونتاج فيلم "**الدكتور ستريِنجلاف**"؛ فلسفة الكوميديا؛ تأجيل عرض فيلم ستانلي كوبريك بسبب اغتيال الرئيس كنيدي.

- المعلومات بالدعاية التي أجراها ستانلي كوبريك من استوديوهات كولومبيا من لقاء الكاتب مع (جون لي).
- إحساس كوبريك بأن اغتيال الرئيس كنيدي لم يؤثر على فيلمه "**الدكتور سترينجلاف**" من مقال بقلم (يوجين آركر).
- المعلومات حول تصوير مشهد تبادل رمي الشطائر من صحيفة نيويورك تايمز، ٩/ ١/١٩٦٦.
- المعلومات المتعلقة بفكرة ستانلي كوبريك لعزف مقطوعة "سنلتقي ثانية" أثناء مشهد القنبلة من مقال حمل عنوان "القنبلة وستانلي كوبريك" بقلم (لين تورنابين) المنشورة في عدد مجلة كوزموبوليتان الصادر في شهر تشرين الثاني ١٩٦٣.
- المعلومات المتعلقة بانطباع (إلفيس بريسلي) و(ستيفن سبيلبرغ) و(أوليفر ستون) حول فيلم "**الدكتور سترينجلاف**" من مقال منشور في صحيفة نيويورك تايمز بتاريخ ١٩٩٤/١/٣٠ يحمل عنوان "الدكتور سترينجلاف يدخل عامه الثلاثون. هل مازال الفيلم أهلا للثقة؟" بقلم (إيريك ليفكوفيتز)".
- معلومات (أوسكار) حول فيلم "**الدكتور سترينجلاف**" من كتاب "داخل الأوسكار" بقلم (مايسون ويلي) و(داميين بونا).
- المعلومات المتعلقة برد فعل ستانلي كوبريك اتجاه إعلان فيلم "**المحبوبة**" من مقال نشر في صحيفة نيويورك تايمز مورننغ تلغراف يحمل عنوان "كوبريك يهدد باتخاذ إجراء قانوني ضد مؤلف سترينجلاف" بقلم (لي ميشكين).
- المعلومات المتعلقة بـــ (كريستيان كوبريك) في رابطة طلاب الفن من سجلات رابطة طلاب الفن.
- المعلومات حول رغبة الأمم المتحدة بأن يقوم ستانلي كوبريك بصنع فيلم لصالح المنظمة الدولية من المقابلة التي أجرتها نيويورك تايمز و(هاربيت ماريسون) مع (ريتشارد سيندهام).
- المعلومات حول الذكرى الثلاثين لإصدار طبعة فيلم "**الدكتور سترينجلاف**" من الملاحظات الواردة في جدول المنتدى السينمائي.

- تعليقات (راسل بيكر) حول فيلم "**الدكتور سترينجلاف**" نشرت في صحيفة نيويورك تايمز بتاريخ ١٩٩٥/١١/١٤.

الجزء الخامس ١٩٦٤ - ١٩٨٧ : الانعزالية .. العزلة .. التنسك

الفصل (١٣): الرحلة المطلقة

- استلهم هذا العنوان من الحملة الدعائية التي أطلقها (مايك كابلان) لفيلم "٢٠٠١".
- اعتقد بأن عددا من الكتب كانت مفيدة جدا في فهم إنتاج فيلم "٢٠٠١" ووفرت لي مادة قيمة جدا في تأليف هذا الفصل. وأورد أدناه بعضا من تلك المؤلفات: "كوبريك يصنع فيلم ٢٠٠١" بقلم (جيروم إيجيل)؛ "٢٠٠١: تصوير المستقبل" بقلم (بييرز بيزوني)؛ رواية "٢٠٠١: أوديسا الفضاء"؛ القصة القصيرة "الحارس"؛ "العوالم المفقودة في ٢٠٠١"؛ "تقرير حول الكوكب الثالث" بقلم آرثر سي. كلارك)؛ "الدليل السينمائي لفيلم ٢٠٠١: أوديسا الفضاء" بقلم (كارولين غيدود)؛ "الأوديسا: السيرة الذاتية المعتمدة لآرثر سي. كلارك" بقلم (نيل ماكلير)؛ مقال "تصوير فيلم ٢٠٠١: أوديسا الفضاء" المنشور في مجلة المصور السينمائي الأمريكي، عدد ٤٩، تاريخ (حزيران ١٩٦٨). أما الملف الرائع الذي كتبه (جيريمي بيرنستين) عن ستانلي كوبريك وفيلمه "٢٠٠١" كان رائعا وفيه تفاصيل مفيدة للغاية خصوصا في كتابة هذا الفصل.
- الوصف الذي تناول شكل ستانلي كوبريك عام ١٩٤٦ استند إلى صور المخرج التي تم التقاطها في تلك الفترة.
- مصدر المعلومات حول فيلم "٢٠٠١" في المعرض السينمائي العالمي في نيويورك عام ١٩٦٤ اعتمد على ذكريات الكاتب حول ذلك المعرض.
- المعلومات المتعلقة بحديث (كريستيان كوبريك) مع (هاري ستيرنبرغ) عن ستانلي كوبريك من لقاء الكاتب مع (هاري ستيرنبرغ).
- المعلومات المتعلقة بالكومبيوتر (هال) وشركة IBM ونشاط (إرنست شاكلتون) في فيلم "٢٠٠١"؛ تصوير مراقب القمر أثناء تحطيمه للعظام؛ السبب وراء إقلاع كوبريك عن فكرة السفر جوا؛ (بوب غافني) يصبح الممثل الصحفي لستانلي كوبريك، حصل عليها الكاتب من خلال لقائه مع (بوب غافني).

- المعلومات المتعلقة بانتقال (جاك وغيرترود كوبريك) إلى منطقة الساحل الغربي؛ ترخيص (جاك) في مزاولة مهنة الطب وعضويته في الكلية الأمريكية للأمراض المعوية من الجمعية الطبية في ولاية نيويورك.
- المعلومات المتعلقة بطلب ستانلي كوبريك من (كين آدم) كي يقوم بتصميم إنتاج فيلمه " ٢٠٠١" ورفض (آدم) لهذا العرض من لقاء الكاتب مع (كين آدم).
- المعلومات حول (والي فيفرز) و(توم هاورد) من كتاب "سحر السينما" بقلم (جون بروسنان).
- المعلومات حول (دوغلاس ترمبل) من مجلة المصور السينمائي الأمريكي، العدد الصادر في تشرين الأول ١٩٦٩.
- المعلومات حول (جيوفري أنسوورث) من مقابلات الكاتب مع (توني والتون) و(كاتز).
- المعلومات حول (غاري لوكوود) و(نيغل ديفنبورت) تم الحصول عليها من (كاتز).
- المعلومات المتعلقة بوفاة (روث سوبوتكا) من لقاء الكاتب مع (ديفيد فون) والنعي المنشور في مجلة (فارايتي) بتاريخ ١٩٦٧/٦/٢١.
- المعلومات المتعلقة بتصوير خلفية الشاشة من كتاب "في التصميم" بقلم الكاتب.
- المعلومات المتعلقة بترقية (راي لافجوي) لتنفيذ مونتاج فيلم "٢٠٠١"؛ تحول (أنتوني هارفي) إلى إخراج الأفلام من لقاء الكاتب مع (أنتوني هارفي).
- المعلومات المتعلقة باستئجار ملحن ثاني لتأليف موسيقى أصلية لفيلم "٢٠٠١" من كتاب "معرفة تأليف موسيقى الأفلام" بقلم (إيروين بازيلون).
- المعلومات حول رد فعل IBM على فيلم "٢٠٠١" من لقاء الكاتب بـ (فيث هابلي).
- المعلومات المتعلقة بجوائز الأوسكار لفيلم "٢٠٠١" من كتاب "داخل الأوسكار" بقلم (مايسون ويلي) و(داميين بونا).
- المعلومات المتعلقة بعرض فيلم "٢٠٠١" في مهرجان موسكو السينمائي عام ١٩٦٩ من كتاب "سأظل منتظرا .." بقلم (جويس هابر) وصحيفة لوس أنجلوس تايمز.

- المعلومات المتعلقة بتقليد فيلم "٢٠٠١" في "**ميني وموسكوفيتش**" من كتاب "الحلم الأمريكي: أفلام جون كاسافيتيس والتجربة الأمريكية" بقلم (ريموند كارني).
- المعلومات المتعلقة بتقليد فيلم "٢٠٠١" في "**خدعة كوغان**" من كتاب "الفضاء السلبي" بقلم (ماني فاربر).
- المعلومات المتعلقة بتأثير فيلم "٢٠٠١" على "**غرابة الفضاء**" من إخراج (ديفيد باوي) تم الحصول عليها من كتاب "اسم ديفيد باوي المستعار: سيرة حياته" بقلم (بيتر وليني غيلمان).

الفصل (١٤): . إنه نابليون بنفسه، أليس كذلك؟ .

- تمت صياغة عنوان هذا الفصل من خلال لقاء الكاتب مع (غاي هاملتون).
- لقد اعتمدت في كتابة هذا الفصل بشكل كبير على المقابلة التي أجراها (جوزيف غيلميس) مع ستانلي كوبريك والتي نشرت ضمن مجموعته الرائعة تحت اسم "المخرج السينمائي كنجم متفوق". وقد جرت تلك المقابلة بعد إصدار فيلم "٢٠٠١" عندما كان كوبريك منغمسا قلبا وقالبا في أبحاثه ودراساته لمشروع سينمائي جديد عن حياة نابليون، وهو المشروع الذي لم يتحقق تنفيذه أبدا. إن هذه المقابلة التي أجراها (غيلميس) هي المصدر الوحيد الذي يفصح فيه كوبريك عن أفكاره لهذا الفيلم الملحمي. كما أدين لـــ (بوب غافني) الذي شاطرني الأفكار والذكريات التي عاشها مع كوبريك غي هذا المشروع وغيرها من المواضيع القيمة. كما أن المراجع التالية كانت ذات فائدة عظيمة في فهم مشاركة (جاك نيكلسون) في هذا المشروع: سيرة حياة (جاك نيكلسون) التي حملت عنوان "حياة جاك" بقلم (باتريك ماغيلان) و"وجها لوجه مع جاك نيكلسون" بقلم (كريستوفر فراير) و(روبرت ديفيد كرين)؛ مذكرات (أنتوني بيرغس): "لقد حصلت على فرصتك: الجزء الثاني من الاعترافات" كانت مهمة جدا في فهم دور الكاتب في الفيلم المقترح.
- المعلومات المتعلقة بحياة نابليون من الموسوعة العالمية للكتاب.
- ستانلي كوبريك يقوم بتعداد الجنود في اللوحة كي يستطيع تحديد حجم قوات نابليون من مقابلة الكاتب مع (كير دوليا).

- تم نشر رواية "نابليون: رواية بأربع حركات" بقلم (نوبف) عام ١٩٧٤.

- **الأقاويل التي انتشرت** بأن ديكور فيلم "**باري ليندون**" تضمن مشاهد معارك نابليون من لقاء الكاتب مع (جوناثان سيسيل).

- رواية "ظلال على الجدار" رواية بقلم (راي كونولي) جرى نشرها على يد الناشر (مارتن) عام ١٩٩٤.

الفصل (١٥): العنف المفرط

- لقد كانت بعض الكتب أساسية جدا في كتابة هذا الفصل وفي فهم خلفية الأحداث بخصوص رواية (أنتوني بيرغس) الرائعة "البرتقالة الآلية" وفي قيام كوبريك بصنع فيلم سينمائي اقتباسا عن هذه الرواية؛ "لقد حصلت على فرصتك: الجزء الثاني من الاعترافات" بقلم (أنتوني بيرغس).

- المعلومات المتعلقة بحياة (كريستيان كوبريك) في منزلها بإنجلترا وعملها كرسامة من كتاب "كريستيان كوبريك: الزهور وكنايات العنف" بقلم (آن مورو)؛ صحيفة لندن تايمز ١٩٧٣/٢/٥؛ مقال بعنوان "عالم كوبريك الآخر المليء بالزهور" بقلم (فاليري جنكنز) المنشور في (إيفننغ ستاندرد) بتاريخ ١٩٧٢/٩/١٠.

- المعلومات المتعلقة بأسلوب ستانلي كوبريك في كتابة سيناريو "**البرتقالة الآلية**" من خلال فحص الكاتب للمسودة الأولية لهذا السيناريو في مكتبة مارغريت هيريك.

- المعلومات المتعلقة بأساليب ستانلي كوبريك الإبداعية والمعدات التي استخدمها في فيلم "**البرتقالة الآلية**" من خلال لقاء الكاتب بـــ (إد دي جيوليو).

- المعلومات المتعلقة بتصميم (ليز مور) لطاولات حانة (كوروفا ميلكبار) من (بيزوني).

- المعلومات المتعلقة بـــ (ستيفن بيركوف)؛ ديكورات فيلم "**البرتقالة الآلية**" من خلال مقابلة الكاتب مع (ستيفن بيركوف).

- المعلومات المتعلقة بـــ (فيليب ستون) من رسالة وجهها (فيليب ستون) إلى الكاتب.

- المعلومات المتعلقة بـــ (والتر كارلوس) و(ويندي إلكيند) في تأليف موسيقى فيلم "**البرتقالة الآلية**" من خلال لقاء الكاتب مع (ويندي كارلوس).

- انطباع (ديفيد ديفيس) عن ستانلي كوبريك خلال فترة فيلم **البرتقالة الآلية**" من (ديلي إكسبرس).

- المعلومات المتعلقة بالمقالات النقدية المنشورة عن فيلم **البرتقالة الآلية**" من مجلة (فارايتي).

- المعلومات المتعلقة بطلاء خلفية شاشة العرض في سينما (١) بنيويورك من كتاب بعنوان "لن تتناول الغذاء ثانية في هذه البلدة" بقلم (جوليا فيليبس).

- المعلومات حول إعلان (جون سايمون) بأن **البرتقالة الآلية**" هو من أسوأ عشرة أفلام في ذلك العام من مقال نشر في (فيليج فويس) بقلم (آرثر بل).

- المعلومات المتعلقة بالحملة الإعلانية لفيلم **البرتقالة الآلية**" من أرشيف شركة الإنتاج السينمائي (وارنر برذرز).

- المعلومات المتعلقة بمنح المجلس البريطاني لرقابة الأفلام الترخيص اللازم لفيلم "**البرتقالة الآلية**"؛ (ستيفن مورفي) من كتاب "أبطال قوميون" بقلم (الكسندر ووكر).

- المعلومات حول فيلم **البرتقالة الآلية**" وجوائز الأوسكار من كتاب "داخل الأوسكار" بقلم (مايسون بيلي) و(داميين بونا) وكتاب "الإعصار بيلي" بقلم (نات سيغالوف).

- المعلومات المتعلقة بموقف صحيفة (ديترويت نيوز) من الأفلام المصنفة بفئة X من الصحيفة نفسها.

- رسالة ستانلي كوبريك إلى رئيس تحرير (ديترويت نيوز) نشرت في ١٩٧٢/٤/٩.

- المعلومات حول ستانلي كوبريك وشركة (وارنر برذرز) للإنتاج السينمائي من مجلة (فارايتي).

- المعلومات المتعلقة بسحب ستانلي كوبريك لفيلم "**البرتقالة الآلية**" من أجل الحصول على تصنيف جديد للفيلم من صحيفة نيويورك تايمز بتاريخ ١٩٧٢/٨/٢٥.

- المقال الذي حمل عنوان "تحليل نفساني ليفلم كوبريك: البرتقالة الآلية" بقلم (إمانويل ك. شوارتز) نشر في (هوليوود ريبورتر) بتاريخ ١٩٧٢/١/٣١.

- المعلومات المتعلقة بالعنف الذي حاكى فيلم "**البرتقالة الآلية**" تم الحصول عليها من (فكتور ديفيس) في صحيفة (ديلي إكسبرس) في شهر كانون الثاني ١٩٧٢؛ (توني

بارسونز) من صحيفة مطالعات يوم السبت بتاريخ ١٩٩٣/١/٣٠؛ ومقال "القاتل الآلي" بقلم (إدوارد لاكستون) المنشور في صحيفة (ديلي ميرر) بتاريخ ٧/٤/ ١٩٧٣.

- انطباع (مريم كارلين) حول العنف والجرائم التي رددت صدى فيلم "**البرتقالة الآلية**" تمت الإشارة إليه في مقال بقلم (إدوارد لاكستون) في صحيفة (ديلي ميرر) بتاريخ ١٩٧٣/٧/٤.
- المعلومات المتعلقة بسحب ستانلي كوبريك لفيلمه "**البرتقالة الآلية**" من التوزيع في إنجلترا من المحرر (ويليام ي. شميدت) في صحيفة نيويورك تايمز بتاريخ ١/١٨/ ١٩٧٣.
- أرباح "**البرتقالة الآلية**" في شباك التذاكر في إنجلترا من صحيفة لندن تايمز بتاريخ ١٩٧٣/١/١٨.
- عرض فيلم "**البرتقالة الآلية**" في الأرجنتين تمت الإشارة إليه في مجلة (فارايتي) بتاريخ ١٩٨٥/٨/١٤.
- المعلومات المتعلقة بتناحر (وارنر برذرز) مع قناة التلفزيون (٤) في إنجلترا من مجلة (فارايتي)؛ ستانلي كوبريك و(وارنر برذرز) يواجهون (جين غيلز) من المحرر (ويليام ي. شميدت) في صحيفة نيويورك تايمز بتاريخ ١٩٩٣/٢/٦ والمحررة (كاثي ماركس) من صحيفة (إندبندنت) بتاريخ ١٩٩٣/٢/٥.

الفصل (١٦): ضوء الشموع

- لقد زودتني بعض المقالات بمعلومات وتفاصيل مفيدة جدا في كتابة هذا الفصل حول فيلم "**باري ليندون**": "باري ليندون يوازي منهج كوبري" بقلم (توماس وود)؛ "أكبر مقامرة لكوبريك" قبلم (ريتشارد شيكل)؛ مجلة (تايم) ١٩٧٥/١٢/١٥؛ تصوير ستانلي كوبريك لفيلم باري ليندون" بقلم (هيرب لايتمان)، بما في ذلك المقابلة التي جرت مع (جون آلكوت) في مجلة المصور السينمائي الأمريكي في شهر آذار ١٩٧٦؛ "عدستان خاصتان لتصوير باري ليندون" بقلم (إد دي. جيوليو) في مجلة المصور السينمائي الأمريكي في شهر آذار ١٩٧٦؛ "كيف تعلمت الكفّ الإقلاع عن القلق وأعشق باري ليندون" بقلم (جون هوفيس) في نيويورك تايمز ١٩٧٦/١/١١.

كما اعتمدت معلوماتي بشكل كبير على المقابلة التي أجراها (مايكل سيمنت) مع (جون آلكوت) والتي ظهرت في كتاب "كوبريك".

- المعلومات حول (ويليام ميكبيس ثاكري) من مقدمة لرواية "باري ليندون" بقلم (أندرو ساندرز) المنشورة في مطبعة جامعة أكسفورد (١٩٨٤).

- المعلومات حول طريقة ستانلي كوبريك في اقتباس رواية "باري ليندون" من المقابلات التي أجراها الكاتب مع (غاي هاملتون) و(جوناثان سيسيل).

- المعلومات حول (إد دي. جيوليو) وعمل شركة الإنتاج السينمائي في فيلم "**باري ليندون**"؛ استعمال ستانلي كوبريك لعدسة الزوم؛ (إد دي. جيوليو) يتفقد عرض فيلم "**باري ليندون**" في مسرح (سينراما دوم) من لقاء الكاتب مع (إد دي. جيوليو).

- المعلومات المتعلقة بعمل (كين آدم) في فيلم "**باري ليندون**" من كتاب "في التصميم" بقلم المؤلف ولقائه مع (كين آدم) أيضا.

- المعلومات حول ستانلي كوبريك ومدير الإنتاج من (مفكرة الغابة الزمردية) بقلم (جون بورمان).

- المعلومات حول معرفة (وارنر برذرز) بقيام ستانلي كوبريك بإنتاج "**باري ليندون**" أثناء تصوير الفيلم وإنتاج كوبريك لـــ "تراومنفل" من مجلة (فارايتي).

- المعلومات حول (رايان أونيل) و(ماريسا بيرينسون) من (كانتز).

- المعلومات المتعلقة بتوقف إنتاج فيلم "**باري ليندون**" من (ديلي إكسبرس) و(فارايتي) ١٩٧٣/١١/٢٨.

- المعلومات حول مراجعة "**باري ليندون**" أثناء فترة توقف إنتاج الفيلم؛ استخدام ممثلين بريطانيين وأيرلنديين في "**باري ليندون**" تم الحصول عليها من مقابلات الكاتب مع (غاي هاملتون) و(ستيفن بيركوف) و(جوناثان سيسيل).

- المعلومات بخصوص عمل (جوناثان سيسيل) في فيلم "**باري ليندون**" من لقاء الكاتب بـــ (جوناثان سيسيل).

- المعلومات بخصوص عمل (غاي هاملتون) في فيلم "**باري ليندون**" من لقاء الكاتب بـــ (غاي هاملتون).

- المعلومات المتعلقة بتشغيل ستانلي كوبريك للكاميرا؛ العمل مع (لوك كويغلي)؛ (بوب غافني) يتفقد عرض الفيلم في نيويورك تم الحصول عليها من خلال اجتماع الكاتب بـــ (بوب غافني).
- المعلومات بخصوص عمل (ستيفن بيركوف) في فيلم "**باري ليندون**" من لقاء الكاتب بـــ (ستيفن بيركوف).
- (فيليب ستون) يلعب دور (غراهام) في فيلم "**باري ليندون**" من رسالة وجهها (فيليب ستون) للكاتب.
- ترشيحات الأوسكار لفيلم "**باري ليندون**" من كتاب "داخل الأوسكار" بقلم (مايسون ويلي) و(داميين بونا).
- ستانلي كوبريك ينال جائزة دوناتللو من مقال بقلم (كريغ كيسلي) نشر في لوس أنجلوس تايمز بتاريخ ١٩٧٧/٦/١٣.

الفصل (١٧): . لنكرر اللقطة ثانية .

- إن الفيلم التسجيلي الذي أعدته (فيفيان كوبريك) بعنوان "**صنع فيلم البريق**" والذي بثته محطة BBC بتاريخ ١٩٨٠/١٠/٤ يعتبر فرصة نادرة وغير مسبوقة في مراقبة ستانلي كوبريك أثناء عمله في صنع الأفلام. لقد كان هذا الفيلم التسجيلي، الذي تبلغ مدته ٣٣ دقيقة و٢٨ ثانية، مفيد جدا في تزويدي بالمعلومات والتفاصيل اللازمة لفهم إنتاج فيلم "**البريق**" وطريقة عمل كوبريك في صناعة الأفلام. أما مقالة (غريت بروان) التي حملت عنوان "جهاز تصوير ستيديكام وفيلم البريق" المنشورة مجلة المصور السينمائي الأمريكي في شهر آب ١٩٨٠ كانت قيمة جدا في فهم الدور الهام الذي لعبه جهاز الـــ (ستيديكام) في تصوير فيلم "**البريق**" بالإضافة إلى عمل (غاريت براون) في هذا الفيلم. كما حصلت على معلومات قيمة جدا حول (غريت بروان) وجهاز تصوير الـــ (ستيديكام) من المقابلة التي أجريتها مع (غريت بروان) نفسه من أجل موضوع كتابي القادم حول المقابلات مع المصورين السينمائيين. كما كان المقال التالي بعنوان "ستانلي كوبريك في تصوير فيلم البريق" من اللقاء الذي أجراه (هيرب لايتمان) مع (جون آلكوت) في مجلة المصور السينمائي الأمريكي في شهر آب

١٩٨٠ أساسيا في تزويد التفاصيل المتعلقة بعمل (جون آلكوت) في فيلم "**البريق**".

- المعلومات المتعلقة بستانلي كوبريك وفيلم العرض التجريبي لجهاز الـــ (ستيديكام) من لقاء الكاتب مع (غاريت براون) و(إد دي. جيوليو).
- المعلومات المتعلقة باللقطات التي جرى تصويرها من طائرة الهليوكوبتر لفيلم "**البريق**" من (سيمنت).
- المعلومات حول (ستيفن كينغ) وفيلم "**البريق**" من (دانس ماكابري).
- ستانلي كوبريك يقسو على (شيلي دوفال) أثناء تصوير الفيلم؛ رد فيعل (روبرت آلتمان) اتجاه (شيلي دوفال)؛ غرفة تنفيذ المونتاج في فيلم "**البريق**"؛ من محرر النيوزويك (جاك كرول) بتاريخ ١٩٨٠/٥/٢٦.
- ستانلي كوبريك يقرأ رواية "البريق" من محرر مجلة السينما الأمريكية (هارلان كينيدي).
- ستانلي كوبريك يقرأ رواية "الظل يعرف" من تأليف (دايان جونسون)؛ ستانلي كوبريك يسمع بالكاتبة (دايان جونسون)؛ كوبريك يعمل مع (دايان جونسون) من (دينيس باربيير).
- وصف النص السينمائي الأولي الذي كتبه كوبريك لفيلم "**البريق**" اعتمد على قراء هذا النص في أرشيف شركة (وارنر برذرز).
- ستانلي كوبريك يفكر بالعودة للولايات المتحدة من أجل تصوير فيلم "**البريق**" من المقابلة التي أجراها الكاتب مع (بوب غافني).
- المعلومات حول زيارة (غاريت براون) و(إد دي. جيوليو) لستانلي كوبريك من أجل عرض جهاز تصوير الـــ (ستيديكام) من لقاء الكاتب مع (إد دي. جيوليو).
- المعلومات حول (روي ووكر) من البحث الذي أجراه المؤلف في كتابه "في التصميم".
- المعلومات المتعلقة بـــ (شيلي دوفال)؛ (سكاتمان كروثرز)؛ انطباع (روبرت آلتمان) عن (شيلي دوفال) من الملاحظات والتعليقات الصحفية المنشورة عن فيلم "**البريق**".

- الإجراءات الأمنية المشددة في موقع تصوير "**البريق**" من مجلة (فاراياتي) بتاريخ ١٩٧٨/٦/١٤.

- المعلومات المتعلقة بعمل ستانلي كوبريك مع (آن جاكسون) من مقابلة الكاتب مع (آن جاكسون).

- (توني بيرتون) يقوم بتصوير اللقطة الأخير في فيلم "**البريق**" من لقاء الكاتب بـ (توني بيرتون).

- ارتجال (جاك نيكلسون) في الحوار بإطلاقه عبارة "أنا جوني .." من (جامي وولف) من مجلة السينما الأمريكية، عدد كانون الثاني - شباط ١٩٨٤.

- اندلاع الحريق في ديكور تصوير فيلم "**البريق**" من مجلة (فاراياتي)، ١٩٧٩/١/٣.

- ستانلي كوبريك يبحث عن طريقة جديدة لتنفيذ مونتاج الفيلم من لقاء الكاتب بـ (بوب غافني).

- المعلومات المتعلقة بـ (فيليب ستون) في فيلم "**البريق**" من رسالة موجهة إلى الكاتب من (فيليب ستون).

- أصل صور الشقيقتين (غرادي) من كتاب "دايان آربوس" بقلم (باتريشيا بوسوورث) والصورة التي نشرها كوبريك في مجلة (لوك) بتاريخ ١٩٤٨/٥/٢٥.

- المعلومات حول عمل (جاك نيكلسون) ككاتب من مقال بعنوان "عقل جاك نيكلسون المبدع" بقلم (رون روزنبوم) المنشور في صحيفة نيويورك تايمز بتاريخ ٧/١٣/ ١٩٨٦.

- نظام مونتاج الفيديو المتبع في فيلم "**البريق**" من كتاب "لقطات مختارة" بقلم الكاتب.

- تأليف موسيقى فيلم "**البريق**" من المقابلة التي أجراها الكاتب مع (ويندي كارلوس).

- استراتيجية (وارنر بررز) في إصدار فيلم "**البريق**" من مجلة (فاراياتي) ونيويورك تايمز (١٩٨٠/٦/١) ولوس أنجلوس تايمز (١٩٨٠/٦/١).

- الجمعية السينمائية الأمريكية وفيلم "**البريق**" من (تود ماكارثي)، ١٩٨٠/٦/١٤.

- عمل (ساول بص) في فيلم "**البريق**" من مقابلة الكاتب مع (ساول بص).

- حذف المشهد الختامي من الفيلم؛ أرباح شباك التذاكر عند افتتاح الفيلم من محرر نيويورك تايمز (ألجين هارميتز).
- المعلومات المتعلقة بالمقالات النقدية المنشورة حول فيلم "**البريق**" من مطالعات الأفلام السنوية.
- انطباع (ستيفن كينغ) عن فيلم "**البريق**" من مجلة السينما الأمريكية (١٩٨٦).
- المعلومات حول (جون آلكوت) من النعي المنشور في (هوليوود ريبورتر) ونيويورك تايمز.

الفصل (١٨): . هل مضى سبع سنين على ذلك؟ إني لا أذكر السنين أبدا .

- تم استلهم عنوان هذا الفصل بعد اللقاء الذي أجراه الكاتب مع (توني سبيريداكيس).
- لقد ساعدتني عدة مقالات في كتابة هذا الفصل حول إنتاج فيلم "**طلقة بغلاف معدني**" الذي اقتبسه كوبريك عن رواية (غوستاف هاسفورد) والتي حملت عنوان "العائدون قريبا": "طلقة بغلاف معدني: اختيار فلسفي" بقلم (رون ماغيد)، الذي تضمن مقابلة هامة مع (دوغلاس مايلسوم) ونشر في مجلة المصور السينمائي الأمريكي في شهر أيلول ١٩٨٧؛ "مقابلة رولنغ ستون مع ستانلي كوبريك" بقلم (تيم كاهيل) المنشور في مجلة (رولينغ ستون) في ١٩٨٧/٨/٢٧؛ "فيتنام ستانلي كوبريك" بقلم (فرانسيس كلاينس) المنشور في صحيفـــة نيويورك تايمز في ١٩٨٧؛ "ستانلي كوبريك يصنع فيتنام خاصة به" بقلم (لويد غروف) من صحيفة واشنطن بوست؛ "لي إيرمي: حقوق المارينز في القوات المسلحة" بقلم (مارتن بردن) المنشور في نيويورك بوست في ١٩٨٧/٧/٢؛ "وقائع حرب ستانلي كوبريك" بقلم (الكسندر ووكر) المنشور في لوس أنجلوس تايمز في ١٩٨٧/٦/٢١؛ "مشكلة مارينز ستانلي كوبريك" بقلم (ليسلي بينيتس) المنشور في نيويورك تايمز بتاريخ ١٩٨٧/٧/١٠؛ "كيف يشقون طريقهم نحو الأوسكار" بقلم (مارتن كاسيندورف) المنشور في (نيوزداي) بتاريخ ١٩٨٨/٤/١١؛ "ضوء في نهاية النفق" بقلم (مارك كوبر) المنشور في مجلة السينما الأمريكية في شهر حزيران ١٩٨٧؛ "المعارك العديدة التي خاضها غوستاف هاسفورد" بقلم (غروفر لويس) المنشورة في مجلة لوس أنجلوس بتاريخ ١٩٩٧/٦/٢٨؛ رواية "العئدون قريبا" من تأليف (غوستاف

هاسفورد)؛ "المعدن الثقيل" بقلم (بينيلوب غيليات) المنشور في مجلة السينما الأمريكية في شهر أيلول ١٩٨٧؛ "الإنجيل كما يراه ماثيو" بقلم (سوزان لينفيلد) المنشور في مجلة السينما الأمريكية في شهر تشرين الأول ١٩٨٧؛ نسخة السيناريو المنشورة لفيلم "**طلقة بغلاف معدني**" من تأليف ستانلي كوبريك و(مايكل هير) و(غوستاف هاسفورد) مع المقدمة التي كتبها (مايكل هير) التي نشرها (نوبف) عام ١٩٨٧.

- المعلومات المتعلقة بـــ "٢٠١٠" و(بيتر هايامز) من كتاب "الأوديسا: سيرة حياة آرثر سي. كلارك المعتمدة" بقلم (نيل ماكلير) وكتاب "ملف الأوديسا" بقلم (آرثر سي. كلارك) و(بيتر هايامز).
- المعلومات المتعلقة بزواج (فيليب هوبس) من (كاثرين كوبريك) من سجلات مكتب صكوك الزواج في مقاطعة هارتفوردشاير بإنجلترا.
- المعلومات حول قيام (بوب غافني) بتصوير اللقطات التي طلبها ستانلي كوبريك من أجل فيلم "**طلقة بغلاف معدني**" من لقاء الكاتب بـــ (بوب غافني).
- المعلومات حول (آدم بالدوين) من صحيفة نيويورك تايمز، ١٩٨٧/٩/٤.
- المعلومات المتعلقة بـــ (دوريان هيروود) و(آرليس هاورد) و(إد أوروس) و(كيفن ميجور هاورد) من المقالات الصحفية المنشورة حول فيلم "**طلقة بغلاف معدني**".
- المعلومات حول (توني سبيريداكيس) وعمله في فيلم "**طلقة بغلاف معدني**" من المقابلة التي أجرها الكاتب مع (توني سبيريداكيس).
- المعلومات المتعلقة بوفاة (جاك كوبريك) والوصية التي تركها من سجلات المحكمة العليا في لوس أنجلوس.
- المعلومات حول ولادة (الكسندر هوبس) من مكتب السجلات العامة في إنجلترا.
- المعلومات المتعلقة بجوائز الأوسكار لفيلم "**الفصيلة**" و"**طلقة بغلاف معدني**" من كتاب "داخل الأوسكار" بقلم (مايسون ويلي) و(داميين بونا).
- تعديل خطة إصدار "**طلقة بغلاف معدني**" تم التنويه إليها في (هوليوود ريبورتر).

- المعلومات المتعلقة بطريقة إصدار "**طلقة بغلاف معدني**" والأرباح التي حققها الفيلم في شبـــاك التذـــاكر؛ السلطات تبحث عن (هاسفورد) من (مارتن كاسيندورف) من صحيفة (نيوزداي)، ١٩٨٧/٧/٨.

- المعلومات حول المقالات النقدية المنشورة عن "**طلقة بغلاف معدني**" نم مطالعات الأفلام السنوية.

- المعلومات حول الجولة الدعائية التي قام بها (لي إيريمي) من أجل فيلم "**طلقة بغلاف معدني**" من أرشيف (وارنر برذرز).

- المعلومات المتعلقة باستلام ستانلي كوبريك لجائزة لوشينو فيسكونتي من (هوليوود ريبورتر) ١٩٨٨/٦/٦.

الجزء السادس : اللانهاية

الفصل (١٩): . ماذا حلّ بأعظم مخرج أنجبته هذه البلاد؟ .

- عنوان هذا الفصل مستمد من رسالة (جيم كولمان) الموجهة إلى (والتر سكوت).

- ستانلي كوبريك يطلب برنامج حاسوبي للعب الشطرنج من شركة (تشيس أند بريدج المحدودة) في لندن من المحادثة الهاتفية التي جرت بين (هاريت موريسون) و(مالكوم بين).

- المعلومات المتعلقة بإنتاج ستانلي كوبريك لفيلم "**أكاذيب زمن الحرب**" من مقال بعنوان "كوبريك لديه الأسرار مثل البرتقالة الآلية" بقلم (ليونارد كلادي) المنشور في كجلة (فارياتي) بتاريخ ١٩٩٣/٣/٢٠؛ "كوبريك يطلق الأكاذيب في آرهوس" بقلم (كيث كيلر) المنشور في مجلة (فارياتي) بتاريخ ١٩٩٣/١٠/٥؛ "كوبريك يحصل على فيلمه التالي" بقلم (ليونارد كلادي) المنشور في (فارياتي) في ١٩٩٣/٤/٥؛ "جوليا روبرتس للمرة الثانية" في مجلة (الناس).

- المعلومات المتعلقة بفيلم "**الذكاء الاصطناعي**" من مقال بعنوان "فيلم كوبريك التالي" بقلم (ريبيكا آشر – والش) في المجلة الأسبوعية (إنترتينمنت ويكلي) ١٩٩٣.

- المعلومات حول تحليل (شيريل لي تيري) لخط ستانلي كوبريك من مقال بعنوان "علامات الزمن" المنشور في مجلة (بيرميير) حزيران ١٩٩٤.

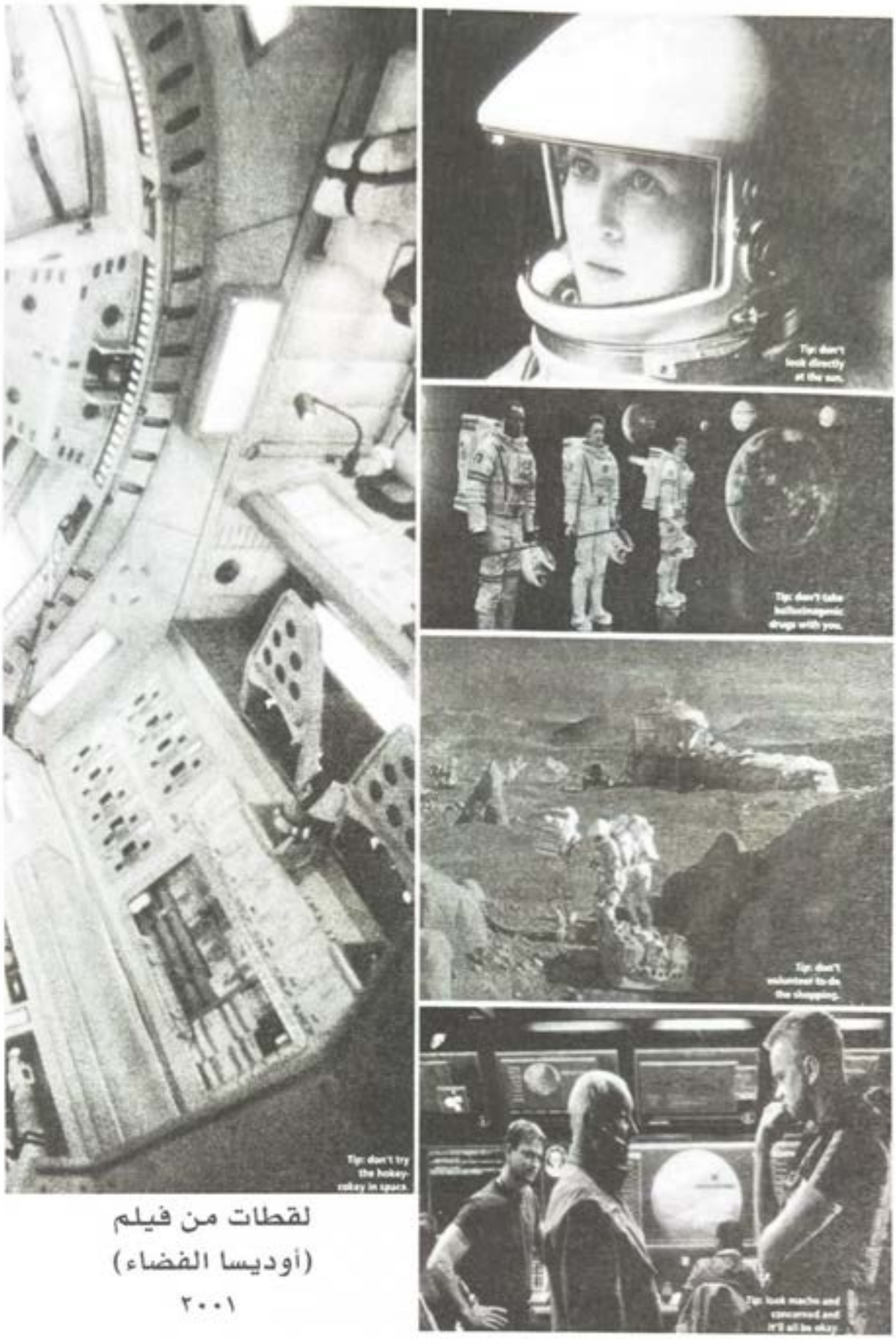
- المعلومات المتعلقة بإنتاج ستانلي كوبريك و(لويس بيغلي) لفيلم "**أكاذيب زمن الحرب**" من اللقاء الذي أجراه الكاتب مع (لويس بيغلي).
- المعلومات حول (فريدريك رافيل) من كتاب الموسوعة السينمائية بقلم (إفرايم كاتز).
- المعلومات حول فيلم "**الذكاء الاصطناعي**" من مجلة (برمبير) كانون الثاني ١٩٩٦.

من مؤلفات فنسنت لوبروتو الأخرى:

- **لقطات مختارة:** فنيو المونتاج
- **في التصميم:** مقابلات مع مصممي الأفلام
- **الصوت في الأفلام:** مقابلات مع مبتكري تسجيل الصوت في الأفلام
- **التصوير الرئيسي:** مقابلات مع مصوري الأفلام الروائية الطويلة

كوبريك مع نيكول كيدمان وتوم كروز أثناء تصوير فيلمه الأخير

جاك نيكلسون في فيلم «المتألق»



لقطات من فيلم
(أوديسا الفضاء)
٢٠٠١

كوبريك أثناء تصوير فيلم «البرتقالة الآلية» ١٩٧١

الفهرس

الصفحة

مقدمة : أسطورة المخرج المبدع المعتكف ٧

الجزء الأول

١٩٢٨ - ١٩٤٨

برونكس

الفصل (١): "كان ستانلي مهتما بالأمور التي تثير اهتمامه فقط " ١٣

الجزء الثاني

١٩٤٨ - ١٩٥٦

نيويورك

الفصل (٢): من تصوير ستانلي كوبريك ٦٣

الفصل (٣): "يدرك الآن أن الإخراج هو الشيء الذي يرغب القيام به" ٧٦

الفصل (٤): "كان يتشرب المعلومات كالإسفنج" ٩٧

الفصل (٥): "استغرق ذلك من ستانلي الكثير كي يحقق ما أنجزه" ١٠٣

الفصل (٦): صناعة الأفلام المستقلة ١٢٣

الجزء الثالث

١٩٥٦ - ١٩٦٠

هوليوود

الفصل (٧): هاريس – كوبريك ١٤٥

الصفحة

الفصل (٨): "هذا هو ستانلي كوبريك" ١٦٩

الفصل (٩): "لن يفلح الأمر يا ستانلي" ٢٠٧

الفصل (١٠): "لم يقتنع بالفكرة أن هذا هو فيلمه" ٢١٦

الجزء الرابع

١٩٦٠ - ١٩٦٤

إنجلترا

الفصل (١١): "كيف تمكنوا من صنع فيلم عن رواية لوليتا؟" ٢٥٣

الفصل (١٢): "هل تعتقد بأن هذا أمر مضحك؟" ٢٨٩

الجزء الخامس

١٩٦٤ - ١٩٨٧

الانعزالية .. العزلة .. التنسك

الفصل (١٣): الرحلة المطلقة ٣٢٣

الفصل (١٤): "إنه نابليون بنفسه، أليس كذلك؟" ٤٠٥

الفصل (١٥): العنف المفرط ٤١٩

الفصل (١٦): ضوء الشموع ٤٧٥

الفصل (١٧): "لنكرر اللقطة ثانية" ٥١٤

الفصل (١٨): "هل مضى سبع سنين على ذلك؟ إني لا أذكر السنين أبدا" ٥٧٢

الجزء السادس

اللانهاية

الفصل (١٩): "ماذا حلّ بأعظم مخرج أنجبته هذه البلاد؟" ٦٢١

شكر ٦٢٩

تاريخ أفلام ستانلي كوبريك ٦٣٧

ملاحظات..... ٦٥٣

الطبعة الأولى / ٢٠٠٥
عدد الطبع ٣٠٠٠ نسخة

مطابع وزارة الثقافة

سعر النسخة داخل القطر ٢٠٠ ل.س في الاقطار العربية مايعادل ٤٠٠ ل.س

٢٠٠٥